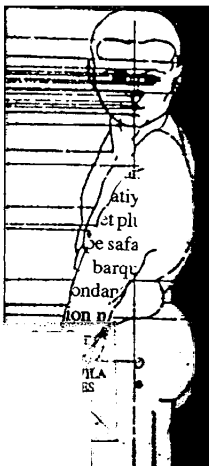
Anatomía de la crítica.

Northrop Frye.

MONTE AVILA EDITORES

En los cuatro ensayos que reúne este volumen, el crítico canadiense, Northrop Frye, ha hecho un análisis magistral de los modos de *interpretar* la literatura. Esta visión sinóptica, se basa en el supuesto de que la literatura, en su totalidad, es una *estructura autónoma del lenguaje* y de que la crítica, a su vez, es una *disciplina autónoma* con respecto a la totalidad de la literatura. Elaborando en el primer ensayo una "teoría de los modos", en el segundo una "teoría de los símbolos", en el tercero una "teoría de los mitos" y en el cuarto una "teoría de los géneros", Frye se ha empeñado en salvar la distancia que, desde Aristóteles, separaba a la Poética de la Retórica. La *Anatomía de la Crítica,* editada por primera vez en Monte Avila en 1977, iguala en alcance y amplitud las perspectivas de Ernst Curtius en su *Literatura europea y Edad Media cristiana* y, al igual que este libro, puede considerarse como un comentario del *significado anagógico* de la obra literaria.

Northrop Frye es profesor de Literatura Inglesa en la Universidad de Toronto y ha escrito, entre otros trabajos, *La escritura profana,* también publicado por nuestro sello editorial.



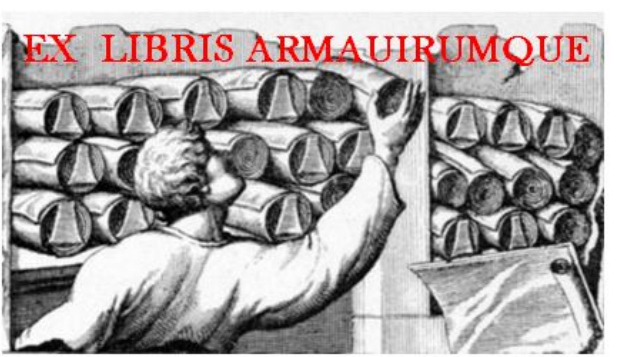
ESTUDIOS

MONTE AVILA EDITORES

Northrop Frye

ANATOMIA DE LA CRITICA

Traducción
EDISON SIMONS



Monte Avila Editores

ESTUDIOS

ANATOMIA DE LA CRITICA

1.ª edición en M.A., 1977
2.ª edición, 1991

Título original
Anatomy of Criticism, Four Essays
PRINCETON UNIVERSITY PRESS, *1977*

D.R. © *Monte Avila Latinoamericana, C.A.*, 1991.
Apartado Postal 70712, Zona 1070, Caracas, Venezuela
ISBN 980–01–0504–2
Diseño de colección y portada: Claudia Leal
Impreso en Venezuela por Litografía Melvin
Printed in Venezuela

HELENAE UXORI

PREFACIO Y RECONOCIMIENTOS

ESTE LIBRO *se me impuso mientras trataba de escribir otra cosa y es probable que todavía lleve señales de la resistencia con la cual gran parte de él fue elaborado. Tras haber concluido un estudio sobre William Blake* (Fearful Symmetry, *1947), me propuse aplicar los principios del simbolismo literario y de la tipología bíblica que había aprendido en Blake, a otro poeta, de preferencia alguno que hubiese recibido estos principios de las teorías críticas de su propia época en vez de elaborarlas él mismo, como hizo Blake. Comencé, por lo tanto, un estudio sobre* The Faerie Queene, *de Spenser, sólo para descubrir que en mi principio estaba mi fin. La introducción a Spenser se convirtió en la introducción a la teoría de la alegoría y esa teoría se adhirió tercamente a una estructura teórica mucho más amplia. La base de la argumentación se volvió cada vez más discursiva, cada vez menos histórica y spenseriana. Pronto me vi embrollado en aquellas partes de la crítica que tienen que ver con palabras tales como "mito", "símbolo", "rito" y "arquetipo", y mis esfuerzos por dar sentido a estas palabras en varios artículos publicados despertaron interés suficiente como para estimularme a proseguir en esa dirección. Finalmente, se separaron por completo los aspectos teóricos y prácticos de la tarea que había emprendido. Lo que aquí se ofrece es teoría crítica pura y la omisión de toda crítica específica e incluso de citas, en tres de los cuatro ensayos, es deliberada. En la*

medida en que puedo juzgar en este momento, el libro presente me parece necesitar un volumen complementario que se ocupe de la crítica práctica, una especie de morfología del simbolismo literario.

Estoy agradecido a la J. S. Guggenheim Memorial Foundation por una beca (1950-1951) que me dio ocio y libertad para ocuparme de mi proteico tema, en el momento en que más necesitaba de ambos.

También estoy agradecido a la Clase de 1932 de la Universidad de Princeton y al Comité del Programa Especial de Humanidades en Princeton por haberme proporcionado un período académico muy estimulante, en el transcurso del cual gran parte del presente libro cobró su forma definitiva. Este libro contiene la sustancia de las cuatro conferencias dadas en Princeton en marzo de 1954.

La "Introducción polémica" es una versión revisada de "La función de la crítica en la actualidad", University of Toronto Quarterly, *octubre de 1949, reimpresa igualmente en* Our Sense of Identity, *ed. Malcolm Ross, Toronto, 1954. El primer ensayo es una versión revisada y ampliada de "Hacia una teoría de la historia cultural",* University of Toronto Quarterly, *julio de 1953. El segundo ensayo incorpora el material de "Niveles de significado en literatura", Kenyon Review, primavera de 1950; de "Tres significados del simbolismo",* Yale French Studies *Nº 9 (1952); de "El lenguaje de la poesía",* Explorations 4 *(Toronto, 1955); y de "Los Arquetipos de la literatura",* Kenyon Review, *invierno de 1951. El tercer ensayo contiene el material de "El argumento de la comedia",* English Institute Essays 1948, *Columbia University Press, 1949; de "La caracterización en la comedia shakespeariana",* Shakespeare Quarterly, *julio de 1953; de "El mito cómico en Shakespeare",* Transactions of the Royal Society of Canada *(Sección II), junio de 1952; y de "La naturaleza de la sátira",* University of Toronto Quarterly, *octubre de 1944. El cuarto ensayo contiene el material de "La música en la poesía",* University of Toronto Quarterly, *enero de 1942; de "Una visión general de los géneros dramáticos",* Kenyon Review, *otoño de 1951; de "Las cuatro formas de la ficción*

en prosa", Hudson Review, *invierno de 1950; y de "El mito como información"*, Hudson Review, *verano de 1954. Estoy muy reconocido a los editores de las mencionadas revistas por la cortesía que han tenido en permitirme reimprimir este material. He trasplantado asimismo unas cuantas frases de otros artículos y reseñas míos, todo ellos de las mismas revistas, cuando podían encajar en el presente contexto.*

En cuanto a mis otros reconocimientos, todo lo que aquí puedo decir, y no por ser rutinario deja ello de ser cierto, es que muchas de las virtudes de este libro se deben a otras personas: los errores con respecto a los hechos, al gusto, a la lógica y a la proporción son deleznables, pero me pertenecen.

N. F.

Victoria College
Universidad de Toronto

ANATOMIA DE LA CRITICA
Cuatro ensayos

ESTE LIBRO *consiste en "ensayos", en el sentido original de la palabra, de una prueba o intento incompleto, sobre la posibilidad de una visión sinóptica del alcance, de la teoría, de los principios y de las técnicas de la crítica literaria. El fin primordial del libro es dar mis razones para creer en semejante visión sinóptica; su finalidad secundaria es dar de ella una versión provisoria que tenga suficiente sentido como para convencer a mis lectores de que sí puede llegarse a una versión del género que aquí se bosqueja. Las lagunas que hay en el tema, tal como aquí se trata, son demasiado enormes para que el libro pueda considerarse como una presentación de* mi *sistema o siquiera de mi teoría. Ha de considerarse más bien como un conjunto de sugerencias entre sí vinculadas, de las que se espera que tengan alguna utilidad práctica para críticos y estudiosos de literatura. Todo aquello que carezca de uso práctico para uno, se puede pasar por alto. Mi enfoque se basa en el precepto de Matthew Arnold, de dejar que la mente juegue con libertad en torno a un tema al que se ha dedicado mucho esfuerzo y poco intento de perspectiva. Todos los ensayos tratan de crítica, pero con crítica quiero decir la totalidad de una labor de erudición y gusto que atañe a la literatura como parte de lo que de diversos modos suele llamarse educación liberal, cultura o estudio de las humanidades. Mi punto de partida es el principio de que la crítica no es simplemente parte de esta actividad más amplia, sino que es parte esencial de ella.*

La tópica de la crítica literaria es un arte y, a todas luces,

también la crítica es una especie de arte. Esto suena como si la crítica fuera una forma parásita de la expresión literaria, un arte que se basara en un arte preexistente, una imitación de segunda mano del poder creador. Según esta teoría, los críticos son los intelectuales que tienen un gusto por el arte, pero que carecen tanto del poder para producirlo como del dinero para patrocinarlo, conformando así una clase de intermediarios culturales, distribuyendo cultura a la sociedad con provecho para sí mismos, mientras explotan al artista y aumentan sus tensiones con respecto al público. La concepción del crítico como parásito o artista manqué *sigue estando muy en boga, especialmente entre los artistas. A veces se ve reforzada por una analogía dudosa entre la función creadora y la función procreadora, de modo que oímos hablar sobre la "impotencia" y "sequedad" del crítico, sobre su odio hacia la gente auténticamente creadora y otras cosas del mismo jaez. La edad de oro de la crítica anticrítica fue la última parte del siglo diecinueve, pero algunos de sus prejuicios perduran.*

En todo caso, resulta aleccionador el destino del arte que trata de arreglárselas sin la crítica. El intento de alcanzar el público directamente, gracias al arte "popular", supone que la crítica es artificial y el gusto popular, natural. Tras ello reside otro supuesto más acerca del gusto natural que remonta, a través de Tolstoy, a las teorías románticas de un "pueblo" espontáneamente creador. Estas teorías se han sometido a juicio equitativo; no han resistido demasiado bien a los hechos de la historia y de la experiencia literaria, y tal vez ya sea hora de ir más lejos. Una reacción extrema contra la visión primitiva, asociada en determinado momento con el lema del "arte por el arte", piensa en el arte, en términos precisamente opuestos, en tanto que misterio o iniciación a una comunidad esotéricamente civilizada. Aquí la crítica se ve reducida a gestos masónicos rituales, a miradas dirigidas a lo alto, a comentarios crípticos y a otras señales de una interpretación demasiado ocultista para la sintaxis. Común a ambas actitudes es la falacia de una correlación burda entre el mérito del arte y el grado de reacción que provoca en el público, aunque la supuesta correlación sea directa en un caso e inversa en

el otro.

Se pueden encontrar ejemplos que, en apariencia, apoyan a ambos puntos de vista; pero es verdad transparente que no existe correlación real, en ningún sentido, entre los méritos del arte y su aceptación pública. Shakespeare fue más popular que Webster, pero no porque fuera mayor dramaturgo; Keats fue menos popular que Montgomery, pero no porque fuera mejor poeta. Por consiguiente, no hay modo de impedir que el crítico sea, para bien o para mal, el pionero de la educación y el formador de la tradición cultural. Sea cual fuere la popularidad de que gozan ahora *Shakespeare y Keats, ella es igualmente el resultado de la publicidad de la crítica. Un público que trata de arreglárselas sin la crítica, afirmando que sabe lo que quiere o aprecia, brutaliza las artes y pierde su memoria cultural. El arte por el arte es una retirada ante la crítica que termina en un empobrecimiento de la misma vida civilizada. La única manera de impedir la labor de la crítica es mediante la censura, que tiene con la crítica la misma relación que el linchamiento con la justicia.*

Hay otra razón por la cual la crítica tiene que existir. La crítica puede hablar allí donde todas las artes son mudas. En pintura, escultura o música es harto fácil ver que el arte se muestra pero no puede decir *nada. Y, suene como suene llamar al poeta un ser inarticulado o falto de habla, en un sentido sumamente importante los poemas son tan silenciosos como las estatuas. La poesía consiste en un uso* desinteresado *de las palabras: no se dirige al lector directamente. Cuando lo hace, solemos percatarnos de que el poeta siente cierta desconfianza en la capacidad de los lectores y de los críticos para interpretar su significado sin ayuda y de que ha caído, por lo tanto, al nivel subpoético del habla métrica ("los ripios", "las aleluyas") cuyo aprendizaje está al alcance de cualquiera. No es solamente la tradición la que obliga al poeta a invocar a la Musa y a insistir en que su expresión es involuntaria. Tampoco es una agudeza forzada la que hace que MacLeish, en su célebre* Ars Poetica, *aplique al poema las palabras "mudo", "sordo" y "sin habla,'. El artista, como lo vio John Stuart Mill, en un maravilloso relámpago de intuición*

crítica, no es oído, sino que es oído por casualidad. El axioma de la crítica debe ser, no que el poeta no sabe lo que dice, sino que no puede hablar sobre lo que sabe. Por, consiguiente, defender el derecho de la crítica a existir a secas significa suponer que la crítica es una estructura del pensamiento y del conocimiento que existe por derecho propio, con cierta medida de independencia respecto al arte del cual se ocupa.

El poeta puede tener, por supuesto, cierta capacidad crítica y, de este modo, ser capaz de hablar acerca de su propia obra. Pero el Dante que escribe el comentario sobre el primer canto del Paradiso *es simplemente uno más entre los críticos de Dante. Lo que dice tiene especial interés, pero no especial autoridad. Por lo común se acepta que un crítico es mejor juez del* valor *de un poema que su creador, pero aún circula la idea persistente de que, en cierto sentido, es ridículo considerar al crítico como el juez definitivo de su significado, bien que en la práctica resulte claro que deba serlo. La razón de ello estriba en una incapacidad para distinguir la literatura de la escritura descriptiva o aseverativa que procede de la voluntad activa y de la mente consciente, y que se ocupa esencialmente de "decir" algo.*

El crítico tiene gran parte de razón en sentir que los poetas sólo pueden ser justamente estimados después de muertos, ya que sólo entonces son incapaces de hacer alarde de sus méritos como poetas a fin de molestarlo con insinuaciones relativas al conocimiento interno. Cuando Ibsen sostiene que Emperador y galileo *es su drama más grande y que ciertos episodios de* Peer Gynt *no son alegóricos, sólo se puede decir que Ibsen es un mediocre crítico de Ibsen. El prefacio de Wordsworth a las* Lyrical Ballads *es un documento admirable, pero como ejemplo de crítica wordsworthiana no resultaría muy calificado. Se suele ridiculizar a los críticos de Shakespeare con la afirmación de que si Shakespeare resucitara de entre los muertos no sería capaz de apreciar, ni siquiera de entender, las críticas de ellos. Esto es, en sí mismo, bastante probable: tenemos escasas pruebas del interés de Shakespeare en la crítica, sea de sí mismo o de cualquier otro. Aunque existieran semejantes pruebas, su propia explicación de lo que había*

tratado de hacer en Hamlet *no sería en cuanto crítica, aún aclarando sus enigmas de una vez por todas, más definitiva que una representación de esta obra bajo su propia dirección. Y lo que es verdad del poeta en relación con su obra, lo es más aún respecto a otros poetas. Es sumamente difícil para el poeta crítico impedir que sus propios gustos, que están íntimamente vinculados con su propia práctica, se conviertan en una ley general de la literatura. Pero la crítica debe basarse en lo que efectúa realmente la totalidad de la literatura: a la luz de ésta, las opiniones de cualquier escritor respetado sobre lo que debiera hacer la literatura han de mostrarse en su auténtica perspectiva. El poeta que habla en calidad de crítico no produce crítica, sino documentos que han de ser examinados por los críticos. Ciertamente, puede tratarse de documentos valiosos: sólo cuando se aceptan como directrices para la crítica hacen correr el riesgo de que induzcan a extravíos.*

La idea de que el poeta necesariamente es o podría ser el intérprete definitivo de sí mismo o de la teoría literaria, pertenece a la concepción del crítico como parásito o esclavo. Una vez admitido el hecho de que el crítico tiene su propio campo de actividad y que dentro de ese campo tiene autonomía, debemos conceder que la crítica trata de literatura en términos de un marco conceptual específico. Este marco no es el de la literatura misma, ya que en tal caso se trataría nuevamente de la teoría del parásito; pero tampoco es algo fuera de la literatura, pues en tal caso desaparecería nuevamente la autonomía de la crítica y todo el asunto quedaría asimilado a otra cosa.

Esto último nos ofrece, en materia de crítica, la falacia de lo que en historia se llama determinismo, cuando un erudito con especial interés en geografía o economía expresa dicho interés mediante el procedimiento retórico de poner su estudio predilecto en relación causal con todo aquello que menos le interesa. Semejante método permite la ilusión de que uno está explicando el propio tópico a la par que lo estudia, para no perder tiempo. Sería fácil compilar una larga lista de tales determinismos en la crítica, sean marxistas, tomistas, humanis-

tico-liberales, neo-clásicos, freudianos, jungianos o existencialistas, que, al reemplazar la crítica por una actitud crítica, proponen todos ellos, no encontrar un marco conceptual para la crítica dentro de la literatura, sino vincular la crítica con una miscelánea de marcos fuera de ella. Sin embargo, los axiomas y postulados de la crítica deben originarse en el arte del cual se ocupa. Lo primero que tiene que hacer el crítico literario es leer literatura, practicar un reconocimiento inductivo de su propio campo y permitir que sus principios críticos cobren forma únicamente a partir de lo que sepa de él. Los principios no pueden recibirse ya preparados por la teología, la filosofía, la política, la ciencia, ni por cualquier combinación de estas disciplinas.

Supeditar la crítica a una actitud crítica derivada del exterior significa exagerar los valores que en la literatura pueden relacionarse con una fuente externa, sea cual fuere. Resulta demasiado fácil imponer a la literatura un esquematismo extraliterario, una especie de filtro de color religioso-político que pone de relieve a algunos poetas y muestra a otros bajo una luz velada y defectuosa. Lo único que puede hacer el crítico desinteresado con semejante filtro es musitar cortésmente que muestra las cosas bajo una nueva luz y que constituye, en verdad, una contribución estimulante para la crítica. Desde luego, estos críticos filtradores dan habitualmente por descontado, y a menudo lo creen, que están dejando hablar por sí misma a su experiencia literaria y que mantienen en reserva sus otras actitudes, sintiéndose calladamente satisfechos por la coincidencia entre sus evaluaciones críticas y sus opiniones religiosas y políticas, coincidencia que, sin embargo, no resulta evidente para el lector. Con todo, esta independencia de la crítica con respecto al prejuicio no se da invariablemente, ni siquiera en aquellos que mejor la comprenden. Sobre sus inferiores, cuanto menos se diga, mejor.

Si se insiste en que no podemos criticar la literatura hasta que no hayamos adquirido una filosofía coherente de la vida con su centro de gravedad en otra cosa, se sigue negando la existencia de la crítica como disciplina aparte. Pero existe otra posibilidad. Si la crítica existe, debe ser un examen de la

literatura en términos de un marco conceptual que pueda derivar de un reconocimiento inductivo del campo literario? La palabra "inductivo" sugiere una especie de procedimiento científico. ¿Y qué si la crítica fuera tanto una ciencia como un arte? No una ciencia "pura" o "exacta", por supuesto, aunque estos términos pertenezcan a una cosmología decimonónica que ya no tiene vigencia entre nosotros. La escritura de la historia es un arte, pero nadie duda de la presencia de principios científicos en el tratamiento de los testimonios por parte del historiador, como tampoco de que es la presencia de dicho elemento científico lo que distingue la historia de la leyenda. También puede tratarse de un elemento científico en la crítica que la distinga del parasitismo literario, por un lado, y de la actitud crítica superpuesta, por el otro. La presencia de la ciencia en cualquier disciplina cambia su carácter de lo casual a lo causal, de lo azaroso e intuitivo a lo sistemático, mientras preserva de invasiones externas la integridad de esa disciplina. Sin embargo, si hay lectores para quienes la palabra "científico" transmite resonancias emotivas de una barbarie falta de imaginación, pueden poner en su lugar "sistemático" o "progresivo".

Parece absurdo decir que puede *haber un elemento científico en la crítica, cuando existen docenas de revistas especializadas que se basan en el supuesto de que sí lo hay, y centenares de eruditos empeñados en procedimientos científicos que se relacionan con la crítica literaria. Los testimonios se examinan científicamente; los campos se reconocen científicamente; los textos se editan científicamente. La prosodia es científica en su estructura, así como la fonética y la filología. O bien la crítica literaria es científica, o bien todos estos eruditos sumamente capacitados e inteligentes están perdiendo su tiempo en una especie de seudociencia, como la frenología. No obstante, uno se ve obligado a preguntarse si los especialistas se dan cuenta de las implicaciones del hecho de que su labor es científica. En las crecientes complicaciones de las fuentes secundarias uno echa de menos ese sentido de progreso consolidado que caracteriza a la ciencia. La investigación comienza en lo que se conoce como "trasfondo" y*

cabría esperar que, a medida que avanza, comenzara a organizar igualmente el primer plano. Decir lo que se debe saber sobre literatura debería resolverse en decir algo acerca de lo que ella es. Tan pronto como llega a este punto la erudición parece quedar bloqueada por una especie de barrera y refluye hacia otros proyectos de investigación.

De modo que para "apreciar" la literatura y lograr un contacto más directo con ella acudimos al crítico público, a Lamb o Hazlitt o Arnold o Sainte-Beuve, quien representa al público lector en su aspecto más experto y juicioso. Es tarea del crítico público ejemplificar cómo un hombre de gusto utiliza y evalúa la literatura, mostrando así cómo la literatura ha de ser absorbida por la sociedad. Pero aquí ya no contamos con el sentido de un cuerpo impersonal de conocimiento consolidado. El crítico público tiende a formas episódicas como la conferencia y el ensayo habitual, y su labor no es una ciencia sino otra clase de arte literario. Ha espigado sus ideas en un estudio pragmático de la literatura y no intenta crear una estructura teórica ni introducirse en ella. En la crítica shakesperiana tenemos magníficos monumentos del gusto neoclásico en Johnson, del gusto romántico en Coleridge, del gusto victoriano en Bradley. Tenemos la impresión de que el crítico ideal de Shakespeare tendría que evitar las limitaciones y prejuicios neo-clásicos, románticos y victorianos de Johnson, Coleridge y Bradley, respectivamente. Pero no tenemos ninguna clara noción de progreso en materia de crítica de Shakespeare o de cómo un crítico que hubiese leído a todos sus predecesores podría, a resultas de ello, convertirse en algo más que un monumento del gusto contemporáneo, con todas sus *limitaciones y prejuicios.*

En otras palabras, no se sabe aún distinguir lo que es crítica auténtica y que, por lo tanto, avanza hacia la completa intelección de la literatura, de lo que sólo pertenece a la historia del gusto y que sigue, por consiguiente, las fluctuaciones del prejuicio de moda. Voy a dar un ejemplo de esta diferencia entre ambas cosas, que conduce a un choque frontal. En una de las tantas notas raras, brillantes y atolondradas de Munera Pulvis, *John Ruskin dice:*

"De los nombres de Shakespeare hablaré más adelante con mayor detenimiento; han sido curiosa y, a menudo, bárbaramente extraídos de diversas tradiciones y lenguas. Ya se señalaron tres de los más claros en significado. Desdémona —"dysdaimonia", fortuna miserable— *es también harto simple. Othello es, según creo, "el cuidadoso"; toda la calamidad de la tragedia arranca de una única falla y error en su fuerza magníficamente concentrada. El nombre de Ophelia, "disponibilidad en servir", la verdadera, la perdida esposa de Hamlet, indica su origen griego gracias al nombre de su hermano Laertes; y se alude una vez, de manera exquisita, a su significado en las últimas palabras que su hermano dice de ella y en que su noble valía se contrapone a la ineficacia del clero burdo: "Angel auxiliador será mi hermana, cuando yazcas tú aullando".*

Sobre este pasaje Matthew Arnold hace el siguiente comentario:

"En realidad ¡qué trozo de extravagancia es todo esto! No diré que el significado de los nombres en Shakespeare (dejo de lado el problema relativo a la exactitud de las etimologías del señor Ruskin) carezca de importancia y que pueda ser enteramente desechado; pero otorgarle grado tan prominente es dar rienda suelta al propio capricho, olvidar toda moderación y proporción, perder por completo el equilibrio de la propia mente. Significa mostrar en la propia crítica un carácter de provincialismo, en grado superlativo".

Ahora bien, tenga o no Ruskin razón, intenta hacer crítica auténtica. Trata de interpretar a Shakespeare en términos de un marco conceptual que pertenece únicamente al crítico y que, no obstante, se vincula solamente con las obras. Arnold tiene toda la razón al percatarse de que éste no es el tipo de material que el crítico público puede utilizar directamente. Pero no parece siquiera sospechar la existencia de una crítica sistemática distinta de la historia del gusto. Aquí el provinciano es Arnold. Ruskin aprendió su oficio en la gran tradición iconológica que desciende de la erudición clásica y bíblica hasta Dante y Spenser, a cada uno de los cuales había estudiado cuidadosamente, y que está incorporada a las cate-

drales medievales que él había examinado con tanta minucia. Arnold presupone, como ley universal de la naturaleza, ciertos axiomas críticos del "sentido común" de los que poco se había oído hablar antes de la época de Dryden y que seguramente no han de sobrevivir a los tiempos de Freud y Jung, de Frazer y Cassirer.

Lo que hasta aquí se nos ofrece es, por un lado, el "estudio de la literatura", la labor del erudito que trata de hacerlo posible, y, por otro, la labor del crítico público que da por descontado que aquél existe. Y, entre ambas cosas, la literatura misma, coto de caza por donde vaga el estudioso con su inteligencia innata como única guía. La hipótesis parece ser que el erudito y el crítico público están vinculados por un interés común en la sola literatura. El erudito deposita sus materiales a las puertas de la literatura: como otras ofrendas hechas a consumidores invisibles, gran parte de esta erudición parece ser el producto de una fe más bien conmovedora o a veces sólo la esperanza de que algún crítico Mesías sintetizador la encuentre útil en el futuro. El crítico público o vocero de la actitud crítica impuesta sólo es capaz de hacer uso fortuito o aleatorio de este material; a menudo, de hecho, tratando al erudito como Hamlet trató al sepulturero, haciendo caso omiso de todo aquello que éste desenterraba, salvo de una insignificante calavera que podía recoger y a la que pudo sacarle moralejas.

A quienes se ocupan de las artes se les hace a menudo preguntas, no siempre comprensivas, sobre el uso o valor de lo que están haciendo. Acaso sea imposible responder ***directamente*** *a estas preguntas o, en todo caso, responder a* ***quienes*** *las formulan. La mayoría de las respuestas, tales como "el conocimiento liberal es su propio fin", de Newman, apelan sencillamente a la experiencia de aquellos que han tenido* ***la*** *experiencia adecuada. De modo semejante, la mayoría de* ***las*** *"defensas de la poesía" son inteligibles tan sólo para aquellos que se encuentran dentro de su propio campo. Por lo tanto, la base de la apología crítica tiene que ser la experiencia real del arte y para quienes se ocupan de literatura la* ***primera*** *pregunta que toca responder no es "¿de qué sirve el*

estudio de la literatura?", sino "¿qué se sigue del hecho de que sea posible?".

Todo aquel que haya estudiado seriamente la literatura sabe que el proceso mental implicado es tan coherente y progresivo como el estudio de la ciencia. Tiene lugar un aprendizaje del espíritu exactamente similar y se va configurando un sentido similar de la unidad de la disciplina. Si esta unidad proviene de la literatura misma, entonces la literatura misma debe conformarse como una ciencia, lo cual contradice la experiencia que tenemos de ella; o bien debe poder extraer algún poder conformador de un inefable misterio en las entrañas del ser, lo cual parece muy vago; o bien los beneficios mentales que de ella supuestamente derivan son imaginarios y derivan en realidad de otros temas estudiados ocasionalmente en conexión con ella.

Hasta aquí podemos llegar si nos basamos en el supuesto de que el erudito y el hombre de gusto están vinculados tan sólo por un interés común en la literatura. Si este supuesto fuera verdad, deberíamos encararnos honradamente con el alto porcentaje de pura futileza que existe en toda crítica, ya que el porcentaje sólo puede aumentar conforme aquélla vaya cobrando bulto, hasta que el acto de criticar se convierte, especialmente en el caso de los profesores universitarios, en un simple método automático de adquirir méritos, tal como darle vueltas a un molinillo de oraciones. Pero se trata nada más que de un supuesto inconsciente —al menos, nunca lo he visto afirmado como doctrina— y sería ciertamente una ventaja si resultara, al fin y al cabo, un desatino. El supuesto que sirve de alternativa consiste en que los eruditos y los críticos públicos están directamente vinculados por una forma intermedia de la crítica, una teoría literaria coherente y comprensiva, lógica y científicamente organizada, algo de lo cual aprende inconscientemente el estudioso a medida que se va perfeccionando, pero cuyos principios fundamentales nos son todavía desconocidos. La evolución de esta crítica llevaría a cumplimiento el elemento sistemático y progresivo de la investigación, asimilando su tarea a una estructura unificada del conocimiento, como lo hacen otras ciencias. Al mismo tiempo esta-

blecería una autoridad dentro de la crítica, válida para el crítico público y para el hombre de gusto.

Deberíamos tener cuidado en reparar lo que implica la posibilidad de esta crítica intermedia. Implica que en ningún momento hay un aprendizaje directo de la literatura misma. La física es un cuerpo organizado de conocimientos acerca de la naturaleza y quien la estudia dice que está aprendiendo física y no naturaleza. El arte, al igual que la naturaleza, debe diferenciarse de su estudio sistemático, el cual constituye la crítica. Es, por lo tanto, imposible "aprender literatura"; uno aprende acerca de ella, en cierto modo; pero lo que sí se aprende, transitivamente, es la crítica de la literatura. De modo similar, la dificultad que a menudo se experimenta en "enseñar literatura" proviene del hecho de que esto es imposible: la crítica de la literatura es lo único que puede enseñarse directamente. La literatura no es tópico, sino objeto de estudio: el hecho de que consista en palabras, como hemos visto, nos hace confundirla con las disciplinas verbales de viva voz. Las bibliotecas reflejan nuestra confusión al catalogar la crítica como una de las subdivisiones de la literatura. Antes bien, la crítica es al arte lo que la historia es a la acción y la filosofía a la sabiduría: la imitación verbal de un poder humano productivo que en sí mismo no habla. Y así como no hay nada que el filósofo no pueda considerar filosóficamente y nada que el historiador no pueda considerar históricamente, asimismo el crítico debería ser capaz de construir y habitar un universo conceptual propio. Este universo crítico parece ser una de las cosas implícitas en la concepción que tuvo Arnold de la cultura.

Por consiguiente, no estoy afirmando que actualmente la crítica literaria está haciendo algo equivocado y que debería hacer algo distinto. Lo que sí digo es que debería ser posible obtener una visión comprensiva de lo que en realidad hace. Es necesario que los eruditos y los críticos públicos sigan haciendo sus contribuciones a la crítica. No es necesario que aquello a lo que están contribuyendo sea invisible, como lo es al pólipo la isla de coral. En el estudio de la erudición literaria, el estudioso se da cuenta de que una resaca lo arras-

tra lejos de la literatura. Descubre entonces que la literatura constituye el sector central de las humanidades, con la historia de un lado y la filosofía del otro. Como la literatura no es en sí misma una estructura organizada de conocimiento, el crítico ha de dirigirse, en materia de acontecimientos, al marco conceptual del historiador y, en materia de ideas, al del filósofo. Si se le pregunta en qué está trabajando, el crítico dirá invariablemente que está trabajando sobre Donne, o el pensamiento de Shelley o el período de 1640-1660, o dará alguna otra respuesta que implique que la historia, la filosofía o la literatura misma es la base conceptual de su crítica. En el caso poco probable de que se ocupara de la teoría de la crítica, dirá que está trabajando sobre un tópico "general". Es claro que la ausencia de una crítica sistemática ha creado un vacío de poder y todas las disciplinas colindantes se han instalado en él. De ahí la importancia de la falacia de Arquímedes ya mencionada: la idea de que si nos plantamos con suficiente solidez sobre valores cristianos, democráticos o marxistas seremos capaces de levantar de una vez la totalidad de la crítica con una palanca dialéctica. Pero si los variados intereses de los críticos pudieran relacionarse con un patrón central y expansible de comprensión sistemática, desaparecería aquella resaca y los intereses convergirían en la crítica en vez de alejarse de ella.

La prueba de que existe realmente la comprensión sistemática de un tópico es la capacidad de escribir un libro de texto elemental exponiendo sus principios fundamentales. Sería interesante ver qué contendría este libro sobre la crítica. No comenzaría con una respuesta clara a la primera de todas las preguntas: "¿Qué es literatura?". No poseemos ningún criterio real que nos permita distinguir una estructura verbal que es literaria de una que no lo es, así como tampoco la más mínima idea de qué hacer con la vasta penumbra de los libros que la literatura puede reclamar como propios porque están escritos con "estilo" o porque resultan útiles como "trasfondo" o simplemente porque se han incluido en un curso universitario sobre los "grandes libros". Descubrimos, pues, que no poseemos una palabra que corresponda a "poema"

en la poesía o a "play" ("obra de teatro") en el drama, para describir una obra de arte literaria. Muy bien pudo decir Blake que generalizar es hacer el idiota, pero cuando nos encontramos en una situación cultural de salvajes que tienen palabras para fresno y sauce, pero no para árbol, cabe preguntarse si no existe algo así como un exceso *de deficiencia en la capacidad de generalizar.*

Hasta aquí llega la primera página de nuestro manual. La página dos sería el lugar adecuado para explicar lo que parece ser el hecho literario de mayor alcance: la discriminación del ritmo entre verso y prosa. Pero al parecer, el distingo que cualquiera puede hacer en la práctica todavía no hay crítico que pueda hacerlo en la teoría. Seguimos pasando rápidamente páginas en blanco. La etapa siguiente consiste en delinear las categorías fundamentales de la literatura, tales como drama, epopeya, ficción en prosa y otras semejantes. Esto, en todo caso, fue para Aristóteles el primer paso evidente en materia de crítica. Descubrimos que la teoría crítica de los géneros se ha quedado estancada precisamente donde la dejó Aristóteles. La misma palabra "género" resalta en una frase inglesa como algo extraño e impronunciable. La mayoría de los esfuerzos críticos por manejar términos tan genéricos como "epopeya" y "novela" son ante todo interesantes como ejemplos de la psicología de los rumores. Gracias a los griegos, podemos distinguir la tragedia de la comedia en el drama, y de este modo todavía tendemos a suponer que cada una de las dos mitades del drama consiste en aquello que no es la otra. Cuando nos toca ocuparnos de formas tales como la mascarada, la ópera, el cine, el ballet, el teatro de marionetas, los autos medievales y sacramentales, la commedia dell'arte *y el* zauberspiel, *nos encontramos en una situación parecida a la de los médicos del Renacimiento que se negaban a tratar la sífilis porque Galeno nada había dicho acerca de ella.*

Difícilmente necesitaban los griegos elaborar una clasificación de las formas en prosa. Nosotros sí, pero nunca lo hemos hecho. No poseemos, como de costumbre, una pala-

bra que designe a la obra de ficción en prosa, de modo que la palabra "novela" sirve para todo, perdiendo así su único significado real como nombre de un género. La diferencia que establece la biblioteca circulante entre ficción y lo que no es ficción, entre libros que tratan de cosas decididamente no verdaderas y libros que tratan acerca de todo lo demás, es, al parecer, lo suficientemente exhaustiva para los críticos. Si se les preguntara a qué forma de ficción en prosa pertenece Gulliver's Travels, *pocos críticos hay que, de poder dar la respuesta "sátira menipea", la considerarían como conocimiento esencial para tratar del libro, aunque cierta idea de aquello en que consiste una novela es, de seguro, un requisito previo para ocuparse de un novelista a carta cabal. Otras formas en prosa se encuentran todavía en peor situación. La literatura occidental ha recibido más influencias de la Biblia que de cualquier otro libro, pero a pesar de todo su respeto por las "fuentes", el crítico sabe de esta influencia poco más que el hecho de que existe. La tipología bíblica es, en la actualidad, un lenguaje tan muerto que la mayoría de los lectores, incluyendo a los eruditos, no puede analizar el significado superficial de ningún poema que lo utilice. Y así ocurre con todo. Si alguna vez la crítica pudiera concebirse como un estudio coherente y sistemático, cuyos principios elementales pudieran explicarse a cualquier joven de diecinueve años, entonces, desde el punto de vista de esta concepción, no hay crítico hoy en día que sepa algo acerca de la crítica. Lo que actualmente practican los críticos es una religión de misterios sin evangelio y son iniciados que sólo entre sí pueden comunicarse o disputar.*

Una teoría de la crítica cuyos principios se aplican a la totalidad de la literatura y dan cuenta de todo tipo válido de procedimiento crítico es, según creo, el significado que tenía la poética para Aristóteles. Me parece que Aristóteles enfoca la poesía del mismo modo en que un biólogo enfocaría un sistema de organismos, clasificando sus géneros y especies, formulando las leyes generales de la experiencia literaria y, en resumidas cuentas, escribiendo como si creyera en

la existencia de una estructura de conocimiento totalmente inteligible en lo que a poesía se refiere y que no es la poesía misma ni la experiencia de ella, sino la poética: Cabría imaginar que, después de dos mil años de actividad literaria posterior a Aristóteles, sus puntos de vista sobre la poética, al igual que sus puntos de vista sobre la generación de los animales, podrían reexaminarse a la luz de nuevos testimonios. Mientras tanto, las palabras que dan comienzo a la Poética *siguen constituyendo una excelente introducción al tema y describen la clase de enfoque que yo mismo he tratado de tener en mente:*

"Siendo nuestro tópico la poesía, me propongo hablar no sólo del arte en general, sino también de sus especies y de sus aptitudes respectivas; de la estructura de la trama que un buen poema requiere; del número y naturaleza de las partes constituyentes de un poema; y asimismo de cualesquiera otros asuntos en la misma línea de indagación. Sigamos el orden natural y comencemos por los hechos primordiales".

Por supuesto, la literatura es sólo una entre muchas artes, pero este libro se ve obligado a soslayar el tratamiento de los problemas estéticos ajenos a la poética. Todo arte, sin embargo, necesita su propia organización crítica y la poética ha de convertirse en una parte de la estética tan pronto como la estética se convierta en la crítica unificada de todas las artes, dejando así de ser lo que ahora es.

Las ciencias comienzan normalmente en un estado de inducción ingenua: tienden, en primer lugar, a considerar como datos los fenómenos que les toca interpretar. Así, la física comenzó considerando las sensaciones inmediatas de la experiencia, clasificadas como calientes, frías, húmedas y secas, como principios fundamentales.

Finalmente, la física dio un giro y descubrió que su función real era más bien explicar la naturaleza del calor y de la humedad. La historia comenzó como crónica; pero la diferencia entre el antiguo cronista y el historiador moderno estriba en que para el cronista los acontecimientos que registraba eran también la estructura *de su historia, mientras*

que el historiador contempla estos acontecimientos en tanto que fenómenos históricos, que han de conectarse dentro de un marco conceptual no sólo más amplio sino diferente por su forma de aquéllos. De modo semejante, toda ciencia moderna ha tenido que dar lo que llama Bacon (si bien en otro contexto) un salto inductivo, para ocupar un nuevo terreno ventajoso, a partir del cual pueda considerar sus datos anteriores como novedades que exigen su explicación. Mientras los astrónomos consideraron los movimientos de los cuerpos celestes como la estructura de la astronomía, naturalmente tuvieron que considerar su propio punto de vista como fijo. Una vez que se pensó que el movimiento mismo era explicable, la teoría matemática del movimiento se convirtió en un marco conceptual y, de esta manera, quedó el camino abierto hacia el sistema solar heliocéntrico y la ley de gravedad. Mientras la biología pensó que su tópica consistía en las formas de vida animales y vegetales, las diferentes ramas de la biología fueron, en gran parte, esfuerzos de catalogación. Tan pronto como lo que tuvo que explicarse fue la existencia misma de las formas de vida, la teoría de la evolución, las concepciones de protoplasma y de célula penetraron en la biología y la revitalizaron por completo.

Se me ocurre que la crítica literaria se encuentra ahora en el mismo estado de inducción ingenua que hallamos en la ciencia primitiva. Sus materiales, las obras maestras de la literatura, no se consideran todavía como fenómenos que han de explicarse en términos de un marco conceptual que sólo posee la crítica. De algún modo se considera que constituyen asimismo el marco o estructura de la crítica. Sugiero que ya es hora de que la crítica dé un salto hacia un nuevo terreno desde el cual pueda descubrir cuáles son las formas de organización y contenido de su marco conceptual. La crítica parece tener suma necesidad de un principio coordinador, de una hipótesis central que, al igual que la teoría de la evolución en biología, considere como una totalidad los fenómenos de que se ocupa.

El primer postulado de este salto inductivo es el mismo que se da en cualquier otra ciencia: el supuesto de una co-

herencia total. Aunque este supuesto parezca simple, una ciencia tarda mucho en descubrir que constituye un cuerpo de conocimientos totalmente inteligible. Mientras no haya hecho este descubrimiento, no ha nacido como ciencia individual sino que sigue siendo un embrión dentro del cuerpo de otra disciplina. El nacimiento de la física a partir de la "filosofía natural", y de la sociología a partir de la "filosofía moral" ejemplifican este proceso. Tampoco deja de ser verdad el hecho de que las ciencias modernas se hayan desarrollado en orden de proximidad a las matemáticas. Así, la física y la astronomía comenzaron a cobrar forma moderna en el Renacimiento, la química en el siglo dieciocho, la biología en el diecinueve y las ciencias sociales en el veinte. Si la crítica es una ciencia, es claro que se trata de una ciencia social y aunque sólo se está elaborando en nuestros días, el hecho, al menos, no constituye un anacronismo. Mientras tanto la miopía de la especialización sigue siendo parte inseparable de la inducción ingenua. Desde tal perspectiva es imposible humanamente ocuparse de las cuestiones "generales" porque implican "cubrir" un campo pavorosamente vasto. El crítico se encuentra en la situación de un matemático que tuviera que ocuparse de cifras tan inmensas que lo tendrían garrapateando dígitos hasta la próxima era glacial, incluso si los escribe en su forma convencional de integrales. Tanto el crítico como el matemático tendrán que inventar, de algún modo, una notación menos incómoda.

La inducción ingenua considera la literatura enteramente en términos de la bibliografía enumerativa de la literatura: es decir, considera la literatura como un inmenso agregado o cúmulo misceláneo de "obras" discretas. Salta a la vista que si la literatura no es nada más que esto, cualquier disciplina mental sistemática basada en ella se hace imposible. Sólo un principio organizador se ha descubierto hasta hoy en la literatura: el principio de la cronología. Este último proporciona la palabra mágica "tradición", que significa que cuando vemos el cúmulo misceláneo colgado de una cuerda cronológica, se ofrece cierta coherencia por el mero hecho de la serie dada. Pero ni siquiera la tradición responde a

todas nuestras preguntas. La historia literaria total nos da un vislumbre de la posibilidad de considerar la literatura como la complicación de un grupo relativamente limitado y simple de fórmulas que pueden estudiarse en la cultura primitiva. Luego nos damos cuenta de que la relación de la literatura posterior con estas fórmulas primitivas no es, en absoluto, una relación de simple complicación, al descubrir que las fórmulas primitivas reaparecen en los más grandes clásicos —de hecho, por parte de éstos parece haber una tendencia general a volver a ellas. Esto coincide con un sentimiento que todos hemos tenido: de que el estudio de las obras mediocres sigue siendo una forma ocasional y periférica de la experiencia crítica, mientras que la obra maestra profunda nos lleva a un punto a partir del cual parece que contemplamos una enorme cantidad de patrones convergentes de significado. Comenzamos a preguntarnos si no podríamos considerar la literatura, no sólo como si se complicara en el tiempo sino como si se extendiera en el espacio conceptual a partir de una especie de centro que la crítica podría localizar.

Claro está que la crítica no puede ser un estudio sistemático, a menos que haya en la literatura una cualidad que le permita serlo. Tenemos que adoptar, entonces, la hipótesis de que, del mismo modo en que existe un orden de la naturaleza detrás de las ciencias naturales, tampoco la literatura es un agregado o cúmulo de "obras", sino un orden de palabras. En todo caso, la creencia en un orden de la naturaleza es una inferencia que se hace a partir de la inteligibilidad de las ciencias naturales; y si alguna vez las ciencias naturales llegaran a demostrar completamente el orden de la naturaleza, es de suponer que agotarían su tema. De modo semejante, la crítica, de ser una ciencia, ha de ser totalmente inteligible; pero la literatura, en la medida en que constituye el orden de palabras que hace posible la ciencia, es en la medida en que podemos saberlo, fuente inagotable de nuevos descubrimientos críticos y seguiría siéndolo aunque dejaran de escribirse nuevas obras literarias. De ser así, pues, resulta equivocada la búsqueda de un principio limi-

tador en literatura con el fin de oponerse al desarrollo de la crítica. La absurda fórmula cuantitativa de la crítica, la afirmación de que el crítico debería limitarse a "sonsacarle" a un poema exactamente aquello que vagamente se supone que el poeta se haya percatado de "haber puesto ahí", es uno de los tantos actos de ignorante dejadez que la ausencia de una crítica sistemática ha permitido proliferar. Esta teoría cuantitativa constituye la forma literaria de lo que puede llamarse la falacia de la teleología prematura. En las ciencias naturales corresponde a la afirmación de que un fenómeno es como es porque la Providencia, en su sabiduría inescrutable, lo ha decretado así. Es decir, se supone que el crítico no tiene un marco conceptual: su trabajo es simplemente tomar un poema en el cual un poeta ha embutido una específica cantidad de bellezas o efectos y extraerlos con complacencia, uno por uno.

El primer paso que ha de darse con vistas a elaborar una poética auténtica consiste en reconocer la crítica insignificante y deshacerse de ella, así como de toda discusión sobre literatura que sea incapaz de contribuir a la construcción de una estructura sistemática de conocimiento. Esto incluye todo el absurdo sonoro que tan a menudo encontramos en las generalidades críticas, los comentarios reflexivos, las arengas ideológicas y otras consecuencias del hecho de adoptar un amplio punto de vista sobre un tópico desorganizado. Incluye también todas las listas de los "mejores" poemas o novelas o escritores, sea su particular virtud la exclusividad o bien la inclusividad. Incluye todos los juicios de valor accidentales, sentimentales y preconcebidos, y todo el palique literario que determina el alza y la baja de la reputación de los poetas en una bolsa imaginaria. El rico inversionista Eliot tras hacer caer a Milton en el mercado, lo vuelve a comprar ahora; Donne ha alcanzado probablemente su tope y comenzará a descender; puede que se produzca cierta agitación con Tennyson pero, en todo caso, las acciones de Shelley siguen mostrando tendencias a la baja. Este tipo de situación no puede formar parte de ningún estudio sistemático porque un estudio sistemático sólo puede progresar:

todo lo que titubee, vacile o reaccione no es más que habladurías de gente acomodada. La historia del gusto no es parte de la estructura *de la crítica, así como no es parte de la ciencia biológica el debate entre Huxley y Wilberforce.*

Creo que si este distingo se mantiene y aplica a los críticos del pasado, lo que han dicho acerca de la crítica real ha de mostrar un asombroso grado de concordancia, gracias al cual comenzarán a aparecer las líneas fundamentales de un estudio coherente y sistemático. En la historia del gusto, donde no hay hechos y donde se han fraccionado todas las verdades, a la manera hegeliana, en semiverdades, a fin de afilar sus bordes cortantes, tal vez sintamos que el estudio de la literatura es demasiado relativo y subjetivo para poder tener nunca un sentido coherente. Pero como la historia del gusto no tiene conexión orgánica con la crítica, puede separarse de ella fácilmente. El ensayo de Eliot, The Function of Criticism, *comienza asentando el principio de que los monumentos existentes de la literatura forman un orden ideal entre sí y no son simples colecciones de escritos de individuos. Esto sí que es crítica y de la más fundamental. Gran parte del presente libro intenta servirle de comentario. Su solidez se manifiesta por la coherencia que tiene con un centenar de otras afirmaciones que podrían extraerse de los mejores críticos de todos los tiempos. Luego sigue un debate retórico que hace de la tradición y de su contrario fuerzas personificadas y en contienda, dignificada la primera con los títulos de católica y clásica, ridiculizada la segunda con el epíteto de "liberal". Esto es algo que se presta fácilmente a confusión hasta que nos damos cuenta de cuán simple resulta cortarlo y desecharlo. El debate se mantiene contra Middleton Murry, de quien se habla con aprobación porque "él se da cuenta de que hay que adoptar posiciones definidas y de que, de vez en cuando, hay que rechazar realmente algo y seleccionar otra cosa". No se adoptan posiciones definidas en química ni en filología, y si han de adoptarse en la crítica, ésta no constituye entonces un campo de saber genuino. Ya que en cualquier campo de saber genuino, la única respuesta sensata al desafío de "adoptar posiciones"*

es la de Falstaff: "así lo hago, contra mi voluntad". La propia "posición definida" es la de la propia flaqueza, la fuente de la propia susceptibilidad al error y al prejuicio, y el hecho de ganar adeptos a una posición definida sólo sirve para propagar la propia flaqueza como si fuera una infección.

El paso siguiente consiste en darse cuenta de que la crítica tiene vecinos muy diferentes y de que el crítico debe establecer con ellos relaciones tales que garanticen su propia independencia. Acaso quiera informarse acerca de las ciencias naturales, pero no necesita perder tiempo imitando sus métodos. Tengo entendido que anda por ahí una tesis doctoral que establece un catálogo de las novelas de Hardy basado en el orden de los porcentajes de melancolía que contienen, pero no creo que este tipo de procedimiento debiera aconsejarse. Acaso el crítico quiera informarse acerca de las ciencias sociales, pero no puede haber algo así como un "enfoque" sociológico de la literatura. No hay razón por la cual un sociólogo no debería trabajar exclusivamente con materiales literarios, pero si así lo hace no ha de prestar ninguna atención a los valores de la literatura. En su campo, es muy posible que Horatio Alger y el autor de los libros sobre Elsie sean más importantes que Hawthorne o Melville y que un solo número del Ladies' Home Journal *valga todo Henry James. De igual manera, el crítico no tiene ninguna obligación para con los valores sociológicos, dado que las condiciones sociales que favorecen la producción del gran arte no son necesariamente aquellas hacia las cuales tienden las ciencias sociales. Puede que el crítico necesite informarse acerca de la religión, pero, según los criterios teológicos, un poema religioso ortodoxo dará expresión más satisfactoria de su contenido que uno herético: esto en la crítica es absurdo y nada se gana confundiendo los criterios de las dos disciplinas.*

Siempre se ha reconocido que la literatura es un producto comerciable, siendo sus productores los escritores creativos y sus consumidores los lectores cultos, con los críticos a la cabeza. Desde este punto de vista, el crítico, según la metáfora de nuestra página inicial, no es más que un intermediario. Tiene algunos privilegios del mayorista, tales como los

ejemplares gratis para las reseñas, pero su función, en la medida en que se diferencia de la del librero, es esencialmente una forma de la rebusca del consumidor. Reconozco una segunda división del trabajo en la literatura, la cual, como otras formas de construcción mental, tiene su teoría y su práctica. El profesional de la literatura y el productor de literatura no son precisamente lo mismo, aunque bastante se traslapan; el teórico de la literatura y el consumidor de literatura no son en absoluto lo mismo, aun cuando coexistan en la misma persona. El presente libro presupone que la teoría literaria es fundamentalmente una actividad humanística y liberal, así como lo es su práctica. Razón por la cual, aunque dé por sabidos ciertos valores literarios, plenamente establecidos por la experiencia crítica, no se ocupa directamente de juicios de valor. Esto requiere una explicación, ya que, a menudo, se considera el juicio de valor, y tal vez con razón, como la característica que distingue a la actividad humanística y liberal.

Los juicios de valor son subjetivos en el sentido de que pueden comunicarse indirecta pero no directamente. Cuando están de moda o gozan de general aceptación, parecen objetivos, pero nada más. El juicio de valor demostrable es la cuadratura del círculo de la crítica literaria y de toda nueva moda en la crítica, como la moda actual de elaborado análisis retórico, se ha visto acompañada por una creencia en que la crítica ha descubierto finalmente una técnica definitiva para separar lo excelente de lo menos excelente. Pero esto resulta ser siempre una ilusión de la historia del gusto. Los juicios de valor se fundamentan en el estudio de la literatura; el estudio de la literatura nunca puede fundamentarse en los juicios de valor. Decimos que Shakespeare fue uno de un grupo de dramaturgos ingleses que ejercieron su oficio alrededor de 1600 y también uno de los más grandes poetas del mundo. La primera parte de esta proposición es una afirmación de hecho, la segunda un juicio de valor, tan unánimemente aceptado que pasa por ser una afirmación de hecho. Pero no lo es. Sigue siendo un juicio de valor y a él no puede adherirse ni siquiera un ápice de crítica sistemática.

Hay dos tipos de juicios de valor, los comparativos y los positivos. La crítica que se fundamenta en los valores comparativos se divide en dos sectores principales, según se considere la obra de arte como producto o como posesión. El primero elabora la crítica biográfica, la cual relaciona primordialmente la obra de arte con el hombre que la escribió. Podemos llamar al segundo crítica tropológica y se ocupa primordialmente del lector contemporáneo. La crítica biográfica se interesa ampliamente en las cuestiones comparativas de la grandeza y de la autoridad personal. Considera el poema como la oratoria de su creador y se siente más segura cuando reconoce una personalidad definida, de preferencia heroica, detrás de la poesía. Si no puede descubrir dicha personalidad, tratará de proyectarla a partir del ectoplasma retórico, como lo hace Carlyle en su ensayo sobre Shakespeare como poeta "heroico". La crítica tropológica trata comparativamente del estilo y de la hechura, de la complejidad del significado y de la asimilación figurativa. Tiende a desaprobar y empequeñecer a los poetas oratorios y apenas si puede tratar de la personalidad heroica. En lo esencial, ambas son formas retórica de la crítica, ya que una trata de la retórica del discurso persuasivo y la otra de la retórica del ornamento verbal, pero cada una desconfía del género de retórica de la otra.

Los juicios de valor retóricos están íntimamente vinculados con los valores sociales y se despachan, por lo común, a través de una aduana de metáforas morales: sinceridad, economía, sutileza, simplicidad y otras parecidas. Pero a causa de que la poética está insuficientemente elaborada, surge la falacia de la extensión ilegítima de la retórica a la teoría literaria. La señal invariable de esta falacia es la tradición selecta, que ejemplifica con gran claridad la teoría de la "piedra de toque" en Arnold, donde procedemos a partir de la intuición de valor representada por la piedra de toque hasta un sistema que gradúa a los poetas situándolos en clases. La práctica de comparar a los poetas gracias al método de pesar sus versos (no se trata de una nueva invención, ya que Aristófanes la ridiculiza en Las ranas) *sirve tanto a los*

críticos biográficos como a los tropológicos con el fin, principalmente, de negarle el primer puesto a los poetas que el otro grupo favorece.

Sin embargo, cuando examinamos la técnica de la piedra de toque en Arnold surgen ciertas dudas acerca de su motivación. El verso de The Tempest: *"In the dark backward and abyss of time" ("En el oscuro fondo y abismo del tiempo") serviría muy bien como piedra de toque. Uno adivina que el verso: "Yet a tailor might scratch her where'er she did itch" ("Con todo, un sastre la rascaría allí donde le picara") por alguna razón no serviría, aunque es igualmente shakespeariana y es igualmente esencial a la misma obra. (Claro que una forma extrema de esta misma clase de crítica negaría esto, insistiendo en que el verso ha sido interpolado por un vulgar tinterillo). Salta a la vista que aquí está actuando un principio que es mucho más altamente selectivo de lo que sería una experiencia puramente crítica de la obra.*

A todas luces, la "elevada seriedad" de Arnold guarda estrecha relación con el punto de vista según el cual la epopeya y la tragedia, por tratar de figuras de la clase dominante y exigir el alto estilo del decoro, son los aristócratas de las formas literarias. Todas sus piedras de toque que se refieren a la Primera Clase proceden de la epopeya y la tragedia, y se juzgan según sus criterios. Razón por la cual su reducción de Chaucer y Burns a la Segunda Clase parece estar afectada por un sentimiento de que la comedia y la sátira deberían mantenerse en el lugar que les corresponde, al igual que los criterios morales y las clases sociales que simbolizan. Comenzamos a sospechar que los juicios de valor literarios son proyecciones de los sociales. ¿Por qué quiere Arnold establecer rangos entre los poetas? Dice él que acrecentamos nuestra admiración por aquellos que logran permanecer en la Primera Clase tras haberles hecho muy difícil allí la cabida. Como es un absurdo palpable debemos ir más allá. Cuando leemos: "en poesía, la distinción entre lo excelente y lo inferior... es de suprema importancia... en razón del alto sentido de la poesía"), comenzamos a descubrir una clave. Vemos que Arnold está intentando crear un nuevo canon escriturario a partir de la

poesía para que sirva de guía a aquellos principios sociales que él quisiera que la cultura reciba de la religión.

El tratamiento de la crítica como aplicación de una actitud social es un resultado harto natural de lo que hemos llamado el vacío de poder en la crítica. El estudio sistemático oscila entre la experiencia inductiva y los principios deductivos. En la crítica, el análisis retórico proporciona parte de la inducción y la poética, la teoría de la crítica, debería ser la contrapartida deductiva. Al no haber poética, el crítico vuelve a caer en el prejuicio que deriva de su existencia como ser social. Ya que el prejuicio consiste simplemente en una deducción inadecuada, ya que su presencia en la mente nunca puede ser otra cosa que una premisa mayor, en gran parte sumergida como un iceberg.

No es difícil ver prejuicios en Arnold porque sus puntos de vista han caducado: es un poco más difícil cuando le "elevada seriedad" se convierte en "madurez" o en algún otro poderoso término de persuasión de la crítica retórica más reciente. Resulta aún más difícil cuando la vieja pregunta de qué libros se llevaría uno a una isla desierta pasa de los juegos de salón, adonde pertenece, a integrar una costosa biblioteca que supuestamente constituye el canon escriturario de los valores democráticos. Los juicios de valor retóricos giran, por lo común, en torno a cuestiones de decoro y la concepción central del decoro estriba en la diferencia que se da entre los estilos alto, medio y bajo. Estos estilos son sugeridos por la estructura de clase de la sociedad y la crítica, si no ha de rechazar la mitad de los hechos de la experiencia literaria, evidentemente tiene que considerar el arte desde el punto de vista ideal de una sociedad sin clases. Arnold mismo subraya esto al decir que "la cultura trata de suprimir las clases". Que yo sepa, en literatura toda jerarquía de valores deliberadamente construida se basa en una oculta analogía social, moral o intelectual. Esto es válido, tanto en el caso de que la analogía sea conservadora y romántica, así en Arnold, como en el caso de que sea radical y otorgue el primer puesto a la comedia, la sátira y los valores de la prosa y de la razón, así en Bernard Shaw. Los diferentes pretextos que se aducen para menosca-

bar el poder comunicativo de ciertos autores, por el hecho de que sean oscuros u obscenos, nihilistas o reccionarios, o cualquier otra cosa, resultan ser, por lo general, disfraces del sentimiento de que las opiniones sobre el decoro que sostiene la clase social o intelectual en ascenso han de mantenerse o bien ponerse en tela de juicio. Estas obsesiones sociales cambian constantemente como un ventilador que gira ante una luz y el cambio inspira la creencia de que la posteridad acabará descubriendo toda la verdad sobre el arte.

Así pues, todo enfoque selectivo de la tradición lleva siempre disimulado a algún burlón ultracrítico. No se trata de aceptar la totalidad de la literatura como base de estudio, pero sí de abstraer una tradición (o, por supuesto, "la tradición") y de adjudicársela a los valores sociales contemporáneos para luego utilizarla con el fin de documentar a estos valores. Se invita al lector que tiene sus dudas a probar el siguiente ejercicio. Tómense al azar tres nombres, elabórense las ocho combinaciones posibles de promoción y degradación (sobre una base simplificada, o de dos clases) y defiéndase cada una a su vez. De este modo, si los tres nombres escogidos fueran los de Shakespeare, Milton y Shelley, la agenda rezaría así:

1. Degradar a Shelley, en base a que es inmaduro en técnica y en profundidad de pensamiento comparado con los demás.

2. Degradar a Milton, en base a que su oscurantismo religioso y su denso contenido doctrinal perjudican la espontaneidad de su expresión.

3. Degradar a Shakespeare, en base a que su despreocupación por las ideas hace de sus dramas un reflejo de la vida más bien que un intento creativo de mejorarla.

4. Promover a Shakespeare, en base a que conserva una integridad de visión poética que en los otros se ve ofuscada por la didáctica.

5. Promover a Milton, en base a que su penetración en los misterios más elevados de la fe lo sitúa por encima de la inalterable mundanidad de Shakespeare y de la inexperiencia de Shelley.

6. Promover a Shelley, en base a que su amor de la libertad habla más inmediatamente al corazón del hombre moderno que los poetas que aceptaron valores sociales o religiosos caducos.

7. Promover a los tres juntos (para esto se requiere un estilo especial que podemos llamar el estilo de la peroración).

8. Degradar a los tres juntos, en base a la falta de pulcritud del espíritu inglés cuando se lo examina con criterios franceses, clásicos o chinos.

Puede que el lector simpatice con alguna de estas llamadas "posiciones" más que con cualquier otra y se deje seducir por el pensamiento de que una de ellas debe estar en lo cierto y que es importante saber cuál. Pero mucho antes de haber concluido su tarea se dará cuenta de que todo el procedimiento implicado es una neurosis de angustia impuesta por un censor moral y que carece enteramente de contenido. Por supuesto, además de los moralistas, se da el caso de poetas que sólo consideran auténticos a quienes suenan como ellos mismos; se da el caso de críticos que disfrutan haciendo campañas religiosas, antirreligiosas o políticas con soldados de juguete llamados "Milton" o "Shelley", más de lo que disfrutan con el estudio de la poesía; se da el caso de estudiantes que tienen razones urgentes para volver superflua la mayor cantidad posible de lecturas edificantes.

Así pues, la dialéctica social que se aplica externamente a la crítica constituye, dentro de la crítica, *una seudodialéctica o falsa retórica. Queda intentar definir la verdadera dialéctica de la crítica. A este nivel, el crítico biográfico se convierte en crítico histórico. Evoluciona del culto al héroe hacia la aceptación total e indiscriminada: nada hay "en su campo" que no esté dispuesto a leer con interés. Sin embargo, desde un punto de vista puramente histórico, los fenómenos culturales han de leerse en su propio contexto, sin aplicaciones contemporáneas. Los estudiamos como estudiamos los astros, contemplando sus relaciones pero sin acercarnos a ellos. De ahí que la crítica histórica haya de completarse por una actividad correspondiente que nazca de la crítica tropológica.*

Podemos llamarla crítica ética, interpretando la ética no

como una comparación retórica de hechos sociales y valores predeterminados sino como la conciencia de la presencia de la sociedad. Como categoría crítica, éste sería el sentido de la presencia real de la cultura en la comunidad. La crítica ética, por lo tanto, se ocupa del arte como de una comunicación del pasado al presente y se basa en la concepción de la posesión total y simultánea de la cultura pasada. Una dedicación exclusiva a ésta, haciendo caso omiso de la crítica histórica, conduciría a una traslación ingenua de todos los fenómenos culturales a nuestros propios términos sin consideración de su carácter original. Como contrapeso de la crítica histórica estaría destinada a expresar el impacto contemporáneo de todo arte, sin seleccionar una tradición. Cada nueva moda en la crítica ha acrecentado el aprecio hacia ciertos poetas y depreciado a otros, así como hace unos veinticinco años el interés creciente en los poetas metafísicos tendió a depreciar a los románticos. A nivel ético podemos ver que todo aumento de aprecio ha estado en lo cierto y toda disminución equivocada: que la crítica nada gana con reaccionar contra las cosas sino que debería mostrar un pausado avance hacia la comprensión indiscriminada. Dijo Oscar Wilde que sólo un subastador podía valorar igualmente toda clase de arte; por supuesto, tenía en mente al crítico público; pero incluso la tarea del crítico público, al poner los tesoros de la cultura en manos de la gente que los quiere, es, en gran parte, una tarea de subastador. Y si ello es cierto con respecto a él, lo es a fortiori *con respecto al crítico erudito.*

Así pues, el eje dialéctico de la crítica tiene como uno de sus polos la aceptación total de los datos de la literatura, y como el otro la aceptación total de los valores potenciales de estos datos. Este es el nivel real de la cultura y de la educación liberal, la fecundación de la vida por el estudio, en el cual el progreso sistemático del saber fluye dentro de un progreso sistemático del gusto y del entendimiento. A este nivel no se da la comezón por emitir juicios pesados, como tampoco ninguno de los efectos perniciosos que resultan del libertinaje de la cordura y que han hecho de la palabra crítico *un sinónimo de culta arpía. Los juicios de valor comparativos*

son en realidad inferencias —cuanto más válidas, tanto más silenciosas— de la práctica crítica, y no principios declarados que guían esta práctica. El crítico descubrirá enseguida y sin cesar que Milton es un poeta más sugestivo y remunerador que Blackstone. Pero a medida que esto salte más a la vista, menor será el tiempo que quiera perder insistiendo sobre el tema. Ya que insistir sobre el tema es todo lo que puede hacer: cualquier crítica motivada por el deseo de establecerlo o demostrarlo constituye simplemente un documento más en la historia del gusto. Sin duda, hay mucho en la cultura del pasado que tendrá siempre un valor comparativamente tenue para el presente. Pero dado que la diferencia entre arte redimible e irredimible se basa en la experiencia total *de la crítica, aquella nunca podrá formularse teóricamente. Hay demasiadas Cenicientas entre los poetas, demasiadas piedras rechazadas de un edificio de moda que se han convertido en las fachadas de la próxima esquina.*

Puede, por lo tanto, existir algo así como unas reglas del procedimiento crítico y unas leyes —en el sentido de estructuras de los fenómenos observados— de la práctica literaria. Han fracasado todos los intentos que han hecho los críticos por descubrir reglas o leyes en el sentido de mandamientos morales que digan al artista lo que debería hacer o haber hecho para ser un auténtico artista. "La poesía", dijo Shelley, "y el arte que profesa regular y limitar sus poderes no pueden subsistir juntos". No hay tal arte y jamás lo ha habido. La sustitución de la subordinación y de los juicios de valor por la coordinación y descripción, la sustitución de "todos los poetas deberían" por "algunos poetas lo hacen" es sólo un signo de que aún no se han tomado en consideración todos los hechos importantes. Las afirmaciones críticas que llevan un "deben" o "tienen que" en sus predicados son o bien pedanterías o bien tautologías, dependiendo de si se toman o no en serio. Así, a un crítico dramático podrían entrarle ganas de decir "todas las obras de teatro deben tener unidad de acción". Si es un pedante, tratará entonces de definir la unidad de acción en términos específicos. Pero el poder creador es versátil y de seguro se encontrará tarde o temprano afir-

mando que un dramaturgo perfectamente respetable, cuya eficacia en escena se ha comprobado una y otra vez, no presenta la unidad de acción que aquél ha definido y, por consiguiente, no está escribiendo en modo alguno lo que el crítico considera como obras de teatro. El crítico que intenta aplicar tales principios con espíritu más liberal o más cauto, pronto tendrá que ampliar sus concepciones hasta el punto, no, por supuesto, de decir sino de tratar de ocultar el hecho de que está diciendo: "todas las obras de teatro que tienen unidad de acción deben tener unidad de acción", o, más simple y llanamente, "todas las buenas obras de teatro han de ser buenas obras de teatro".

En resumidas cuentas, la crítica y la estética en general deben aprender a hacer lo que ya hizo la ética. Hubo un tiempo en que la ética podía adoptar la simple forma de comparar lo que el hombre hace con lo que debería hacer, con lo bueno. Lo "bueno" resultaba ser invariablemente aquello a lo que estaba acostumbrado el autor del libro y que encontraba sancionado por su comunidad. Los escritores éticos de hoy, aunque sigan teniendo valores, tienden a considerar sus problemas de modo un tanto diferente. Pero un procedimiento que está irremisiblemente fuera de moda en la ética, sigue aún en boga entre los escritores de problemas estéticos. Todavía es posible para un crítico definir como arte auténtico todo aquello que le gusta y afirmar luego que aquello que no es de su gusto no puede ser, en términos de esa definición, arte auténtico. El argumento tiene la gran ventaja de ser irrefutable, como lo son todos los argumentos circulares, pero es sombra y no cuerpo.

Así pues, las odiosas comparaciones de grandeza han de dejarse a su propia suerte, ya que aún cuando nos sintamos obligados a asentir en ellas siguen siendo lugares comunes improductivos. La real preocupación del crítico evaluador tiene que ver con el valor positivo, con el hecho de que el poema sea bueno o por lo menos genuino, más bien que con la grandeza de su autor. Esta crítica produce el juicio de valor directo del buen gusto informado, la prueba del arte en el pulso, la disciplinada reacción de un sistema nervioso sumamente or-

ganizado ante el impacto de la poesía. Ningún crítico en su juicio tratará de reducir la importancia de esto; sin embargo, incluso aquí hay que tener cuidado. En primer lugar, es superstición creer que la rápida certeza intuitiva del buen gusto es infalible. El buen gusto resulta del estudio de la literatura y se elabora a partir de él; su precisión resulta del conocimiento pero no produce conocimiento. De ahí que la precisión del buen gusto en cualquier crítico no es garantía de que sea adecuada su base inductiva en la experiencia literaria. Ello puede seguir siendo verdad incluso después de que el crítico haya aprendido a fundamentar sus juicios en su experiencia de la literatura y no en sus angustias sociales, morales, religiosas o personales. Los críticos honrados hallan constantemente puntos débiles en su gusto: descubren la posibilidad de reconocer una forma válida de experiencia poética sin ser capaces de realizarla ellos mismos.

En segundo lugar, el juicio positivo se funda en la experiencia directa, que, a pesar de ser esencial para la crítica, para siempre estará excluida de ella. La crítica puede dar cuenta de dicha experiencia sólo mediante su terminología crítica y ésta nunca puede recobrar ni incluir la experiencia original. La experiencia original es como la visión directa del color o la directa sensación del calor o el frío que la física "explica" de modo harto insignificante desde el punto de vista de la experiencia misma. Por muy disciplinada que esté por el gusto y la pericia, la experiencia de la literatura es, al igual que la literatura misma, incapaz de hablar. "Si siento físicamente como si me arrancaran la cabeza", dijo Emily Dickinson, "sé que esto es poesía". Esta observación es perfectamente adecuada, pero sólo se relaciona con la crítica en tanto que experiencia. La lectura de la literatura debería, como la plegaria en los Evangelios, salirse fuera de la palabra hablada de la crítica y entrar en la presencia íntima y secreta de la literatura. De otro modo, la lectura no será una experiencia auténticamente literaria sino un simple reflejo de convenciones críticas, de recuerdos y de prejuicios. La presencia de una experiencia incomunicable en el centro de la crítica hará siempre de la crítica un arte, en la medida en que el crítico reco-

nozca que la crítica proviene de ella pero que no puede construirse en base a ella.

De este modo, aunque la evolución normal del gusto de un crítico vaya encaminada hacia una mayor tolerancia y comprensión, la crítica como conocimiento es una cosa, y otra los juicios de valor conformados por el gusto. El intento de hacer entrar en la estructura de la crítica la experiencia directa de la literatura produce las aberraciones de la historia del gusto ya mencionadas. El intento de invertir el procedimiento y hacer entrar la crítica en la experiencia directa destruiría la integridad de ambas. La experiencia directa, aún si se ocupa de algo ya leído más de cien veces, trata de ser cada vez una experiencia nueva y fresca, lo cual es claramente imposible si el poema mismo ha sido reemplazado por una visión crítica del poema. Insistir en mi propio parecer, según el cual la crítica como conocimiento debería hacer constantes progresos, sin achacarle nada a la experiencia directa, significaría que esta última debería desembocar en un generalizado pasmo de satisfacción con todo lo escrito, lo cual no es en absoluto lo que tengo en mente.

Finalmente, la habilidad elaborada a partir de una práctica constante en la experiencia directa de la literatura es una habilidad especial, como tocar el piano, no la expresión de una actitud general hacia la vida, como cantar en la ducha. El crítico tiene un trasfondo subjetivo de experiencia, conformado por su temperamento y por todos los contactos que haya establecido con las palabras, incluyendo periódicos, anuncios, conversaciones, películas y lo que leyó a los nueve años. Tiene una habilidad específica para reaccionar ante la literatura que no se identifica con este trasfondo subjetivo con todos sus recuerdos privados, asociaciones y prejuicios arbitrarios, del mismo modo que leer un termómetro no se identifica con el hecho de tiritar. Por decirlo una vez más, no hay nadie con habilidad crítica que no haya experimentado un placer profundo e intenso a efectos de algo, simultáneamente con una escasa evaluación crítica de aquello que lo produjo. Debe haber varias docenas de teorías estéticas y críticas que se basan en el supuesto de que el placer subjetivo y la reacción específica

ante el arte son, o se elaboran a partir de, o se transforman finalmente en, la misma cosa. Con todo, cualquier persona culta que no sufra de paranoia avanzada sabe que aquellos siempre serán distintos. O, por otro lado, el valor ideal puede ser bastante diferente del valor real. Un crítico puede dedicar una tesis, un libro o incluso el trabajo de toda una vida a algo que él sabe que es de tercera categoría, simplemente porque está vinculado con otra cosa que le parece lo suficientemente importante como para merecer tanto esfuerzo. No conozco ninguna teoría crítica que tome realmente en cuenta los distintos sistemas de evaluación implícitos en una de las prácticas más comunes de la crítica.

Ahora que hemos barrido el salón de nuestro intérprete en el espíritu de la ley y que lo hemos desempolvado, podemos hacer un nuevo intento, aplicando todos los untos de revelación que poseemos. Apenas si es necesario destacar que mi polémica ha sido escrita en primera persona del plural y es tanto una confesión como una polémica. También salta a la vista que un libro de esta clase sólo puede ofrecerse a un lector que tenga la suficiente simpatía con sus objetivos como para pasar por alto, no en el sentido de mirar en menos sino en el de mirar más allá, todo aquello que le parezca inadecuado o simplemente erróneo. Estoy convencido de que si esperamos que un crítico plenamente calificado aborde los tópicos de estos ensayos, tendremos que esperar largo rato. A fin de mantener el libro dentro de los límites que hacían posible escribirlo y publicarlo, he procedido de manera deductiva y he sido rigurosamente selectivo con los ejemplos y aclaraciones. La deductividad no alcanza a ser más que un método táctico y que yo sepa no hay en el libro principio alguno que se considere como una premisa mayor perfecta, sin excepciones o ejemplos negativos. A lo largo y a lo ancho se han sembrado en abundancia expresiones tales como "normalmente", "habitualmente", "regularmente" o "por regla general". Un lector puede siempre formular una objeción del tipo: "¿Qué pasa con fulano o zutano?" sin destruir necesariamente las afirmaciones que se basan en observaciones co-

lectivas y hay muchas preguntas del tipo: "¿Dónde ubicaría Ud. a mengano o perencejo?" que el presente autor no sabría contestar.

Aún así, la naturaleza esquemática de este libro es deliberada y se trata de una característica por la que, tras larga reflexión, no puedo pedir excusas. Hay un lugar para la clasificación en la crítica, como en cualquier otra disciplina, la cual tiene más importancia que el refinado talento de una casta de mandarines. La fuerte repugnancia emotiva que sienten muchos críticos hacia cualquier forma de esquematización en la poética es, una vez más, el resultado del fracaso en distinguir la crítica como cuerpo de conocimiento, de la experiencia directa de la literatura, donde todo acto es único y no hay lugar para clasificaciones. Cada vez que en las páginas siguientes aparezca la esquematización, no se le da importancia a la forma esquemática misma, la cual puede ser tan sólo el resultado de mi propia falta de ingenio. Espero que gran parte de ella sea un simple andamiaje que ha de derribarse cuando el edificio cobre mejor forma. Lo demás pertenece al estudio sistemático de las causas formales del arte.

Primer Ensayo

CRITICA HISTORICA: TEORIA DE LOS MODOS

CRITICA HISTORICA: TEORIA DE LOS MODOS

Modos ficcionales: Introducción

En el segundo párrafo de la *Poética,* Aristóteles habla de las diferencias en las obras de ficción, cuya causa son los diferentes niveles de los personajes que aparecen en ellas. En algunas ficciones, dice, los personajes son mejores que nosotros, en otras peores y en otras están al mismo nivel. Los críticos modernos no han prestado mucha atención a este pasaje, ya que la importancia que Aristóteles asigna a la bondad y a la maldad parece indicar más bien una visión estrechamente moral de la literatura. Con todo, las palabras de Aristóteles para bueno y malo son *spoudaois* y *phaulos,* las cuales tienen un sentido figurativo de pesado y ligero. En las ficciones literarias la trama consiste en que alguien hace algo. Ese alguien, si se trata de un individuo, es el héroe y ese algo que hace o deja de hacer es lo que puede hacer, o podría haber hecho, a nivel de los postulados que acerca de él formulan el autor y la consiguiente expectativa del público. Las ficciones, por lo tanto, pueden clasificarse, no moralmente, sino de acuerdo con el poder de acción del héroe, que puede ser mayor que el nuestro, menor o el mismo. Así:

1. Si es superior en *clase,* tanto a los demás hombres como al medio ambiente de estos hombres, el héroe es un ser divino y la historia que le incumbe será un *mito,* en el sentido habitual de relato acerca de un dios. Tales relatos ocupan un lugar importante en la literatura, pero, por regla

general, se encuentran fuera de las categorías literarias normales.

2. Si es superior en *grado* a los demás hombres y al propio medio ambiente, el héroe es el héroe típico del *romance*, cuyas acciones son maravillosas, pero él mismo se identifica como ser humano. El héroe del romance se mueve en un mundo en el cual las leyes ordinarias de la naturaleza quedan ligeramente suspendidas: prodigios de valor y tenacidad, que para nosotros no serían naturales, sí lo son para él; y armas encantadas, animales que hablan, ogros y brujas terroríficos, así como talismanes de milagroso poder, nada de ello viola ley alguna de probabilidad una vez que se han establecido los postulados del romance. Aquí pasamos del mito propiamente dicho a la leyenda, al cuento popular, a los *märchen* y a sus afiliados y derivados literarios.

3. Si es superior en grado a los demás hombres pero no al propio medio ambiente natural, tal héroe es un jefe. Tiene autoridad, pasiones y poderes de expresión mucho mayores que los nuestros, pero lo que hace está sujeto tanto a la crítica social como al orden de la naturaleza. Este es el héroe del modo *mimético elevado,* de la mayor parte de la épica, y la tragedia, y es, fundamentalmente, la clase de héroe que tenía en mente Aristóteles.

4. Si no es superior ni a los demás hombres ni al propio medio ambiente, el héroe es uno de nosotros: respondemos a un sentido de su común humanidad y exigimos del poeta los mismos cánones de probabilidad que descubrimos en nuestra propia experiencia. Esto nos proporciona al héroe del modo *mimético bajo,* de la mayor parte de la comedia y de la ficción realista. "Elevado" y "bajo" no tienen connotaciones comparativas de valor, sino que son puramente diagramáticos, al igual que cuando se refieren a los críticos bíblicos o a los miembros de la iglesia anglicana. A este nivel, la dificultad de conservar la palabra "héroe", que tiene un significado más restringido en los modos precedentes, afecta de vez en cuando a un autor. Así, Thackeray se siente obligado a llamar *Vanity Fair* una novela sin héroe.

5. Si es inferior en poder o inteligencia a nosotros mismos,

de modo que nos parece estar contemplando una escena de servidumbre, frustración o absurdo, el héroe pertenece al modo *irónico*. Esto sigue siendo verdad cuando el lector siente que está o podría estar en la misma situación, ya que la situación se juzga por las normas de una mayor libertad.

Revisando esta tabla podemos ver que la ficción europea, durante los últimos quince siglos, ha ido desplazando paulatinamente hacia abajo su centro de gravedad en la lista. En la época premedieval, la literatura está íntimamente ligada a mitos cristianos, clásicos tardíos, celtas o teutónicos. Si el cristianismo hubiese sido, no tanto un mito importado como un devorador de mitos rivales, esta fase de la literatura occidental sería más fácil de aislar. En la forma en que ha llegado hasta nosotros, la mayor parte de ella ya ha pasado a la categoría de romance. El romance se divide en dos formas principales: una forma profana que trata de caballería y de caballeros andantes, y una forma religiosa dedicada a leyendas de santos. Ambas se apoyan con fuerza en las violaciones milagrosas de la ley natural para despertar interés como relatos. Las ficciones del romance dominan la literatura hasta que el culto del príncipe y del cortesano en el Renacimiento trae a primer plano el modo mimético elevado. Las características de este modo se pueden apreciar muy claramente en los géneros del drama, en particular la tragedia, y de la epopeya nacional. Más tarde, un nuevo tipo de cultura de la clase media introduce el modo mimético bajo, que predomina en la literatura inglesa desde los tiempos de Defoe hasta finales del siglo diecinueve. En la literatura francesa comienza y termina unos cincuenta años antes. Durante los últimos cien años, la mayor parte de la ficción seria ha tendido cada vez más a ser irónica en su modo.

También en la literatura clásica puede trazarse un movimiento parecido, en forma sumamente escorzada. Allí donde una religión es mitológica y politeísta, donde hay encarnaciones promiscuas, héroes divinizados y reyes de ascendencia divina, donde el mismo adjetivo "divino" puede aplicarse tanto a Zeus como a Aquiles, apenas es posible separar del todo los estratos mítico, romántico y mimético elevado. Allí donde la

religión es teológica e insiste en una división tajante entre la naturaleza divina y la humana, el romance aparece más nítidamente aislado, como sucede en las leyendas de caballería y de santidad cristianas, en *Las Mil y Una Noches* del mahometismo, en las historias de los jueces y de los profetas taumaturgos de Israel. De modo semejante, la incapacidad del mundo clásico para librarse del jefe divino en su período tardío, tiene mucho que ver con la evolución abortiva de los modos miméticos bajo e irónico, que apenas si comenzaron con la sátira romana. Al mismo tiempo, la fundación del modo mimético elevado, la evolución de una tradición literaria con un sentido coherente de un orden ínsito de la naturaleza, es una de las grandes hazañas de la civilización griega. Que yo sepa, la ficción oriental no se aleja demasiado de las fórmulas míticas y románticas.

Nos ocuparemos aquí principalmente de las cinco épocas de la literatura occidental ya mencionadas, empleando paralelos clásicos sólo ocasionalmente. En cada modo será útil hacer el distingo entre la literatura ingenua y la refinada. Tomo la palabra *ingenua* del ensayo de Schiller sobre poesía ingenua y sentimental: con ella quiero decir, no obstante, primitiva y popular, mientras que en Schiller quiere decir más bien clásica. También la palabra *sentimental* significa otra cosa en inglés, pero no poseemos suficientes términos críticos genuinos como para dejarla de lado. Por lo tanto, entre comillas, "sentimental" se refiere a la recreación tardía de un modo primitivo. Así el romanticismo es una forma "sentimental" del romance y el cuento de hadas, en su mayor parte, es una forma "sentimental" del cuento popular. También existe una distinción general entre las ficciones en que el héroe se aísla de su sociedad y las ficciones en que se incorpora a ella. Esta distinción se expresa por las palabras "trágico" y "cómico" cuando se refieren a aspectos de la trama en general y no simplemente a formas del drama.

Modos ficcionales trágicos

Las historias trágicas, cuando se aplican a seres divinos,

pueden llamarse dionisíacas. Se trata de historias de dioses que mueren, como Hércules con su túnica envenenada y su pira, Orfeo despedazado por las Bacantes, Balder asesinado por la traición de Loki, Cristo que, al morir en la cruz, da con las palabras "¿Por qué me has abandonado?" el sentido de su exclusión, como ser divino, de la sociedad de la Trinidad.

La asociación de la muerte de un dios con el otoño o el ocaso no significa necesariamente, en literatura, que sea un dios "de" la vegetación o "del" sol, sino solamente que es un dios capaz de morir, sea cual fuere su departamento. Pero dado que un dios es superior tanto a la naturaleza como a los demás hombres, la muerte de un dios implica apropiadamente lo que Shakespeare, en *Venus and Adonis,* llama la "simpatía solemne" de la naturaleza, teniendo aquí la palabra solemne algunas de sus conexiones etimológicas con el rito. La falacia patética de Ruskin difícilmente puede ser falacia cuando un dios es el héroe de la acción, como cuando el poeta de *The Dream of the Rood* nos dice que toda la creación lloró a la muerte de Cristo. Nunca hay real falacia, por supuesto, cuando se efectúa una equiparación puramente imaginaria entre hombre y naturaleza, pero el uso de "simpatía solemne" en una obra de ficción más realista indica que el autor está tratando de darle a su héroe algunos de los visos alusivos al modo mítico. El ejemplo que da Ruskin de una falacia patética es "the cruel, crawling foam" ("la cruel, reptante espuma") de la balada de Kingsley sobre una joven que se ahogó en la marea. Pero el hecho de que se describa así la espuma da a la Mary, de Kingsley, una tenue coloración del mito de Andrómeda.

Las mismas asociaciones con el ocaso y la caída de las hojas están presentes en el romance, donde el héroe sigue siendo un semidios. En el romance, la suspensión de la ley natural y la individualización de las proezas del héroe reducen en gran parte la naturaleza al mundo animal y vegetal. El héroe pasa gran parte de su vida en compañía de animales, o en todo caso de los animales que son románticos incurables, tales como los caballos, los perros y los halcones, y el escenario típico del

romance es el bosque. Así, la muerte o el aislamiento del héroe tiene el efecto de un espíritu que abandona la naturaleza y evoca un ánimo cuyo mejor calificativo es el de elegíaco. Lo elegíaco presenta un heroísmo que no ha tocado la ironía. La inevitabilidad en la muerte de Beowulf, la traición en la muerte de Rolando, la malevolencia que acompaña la muerte del santo martirizado tienen una importancia emotiva mucho mayor que cualquier complicación irónica de *hybris* y de *hamartia* que pueda estar involucrada en el caso. De ahí que lo elegíaco se vea a menudo acompañado por un sentido difuso, resignado y melancólico del paso del tiempo, del viejo orden que cambia y cede ante uno nuevo: pensamos en Beowulf contemplando al morir los grandes monumentos de piedra de las eras de la historia que perecieron antes de él. En una forma muy tardía y "sentimental" Tennyson capta este mismo ánimo en *The Passing of Arthur*.

La tragedia, en el sentido esencial o mimético elevado, la ficción de la caída de un jefe (ha de caer porque es éste el único modo en que un jefe puede quedar aislado de su sociedad), mezcla lo heroico con lo irónico. En el romance elegíaco, la mortalidad del héroe es, en primer lugar, un hecho natural, el signo de su humanidad; en la tragedia del mimético elevado, es, por añadidura, un hecho moral y social. El héroe trágico tiene que ser de una estatura adecuadamente heroica, pero su caída implica tanto un sentido de su relación con la sociedad como un sentido de la supremacía de la ley natural, teniendo ambos una referencia irónica. La tragedia pertenece principalmente a las dos elaboraciones autóctonas del drama trágico en la Atenas del siglo V y en la Europa del siglo XVII, de Shakespeare a Racine. Ambos pertenecen a una época de la historia social en el que una aristocracia está perdiendo su poder efectivo pero conserva todavía gran parte de su prestigio ideológico.

La posición central de la tragedia del mimético elevado dentro de los cinco modos trágicos, equilibrada a medio camino entre el heroísmo divino y la ironía demasiado humana, se expresa con la concepción tradicional de la catarsis. Las palabras piedad y temor pueden tomarse como referencias a las dos

direcciones generales en que se mueve la emoción, bien sea hacia un objeto o alejándose de él. El romance ingenuo, por estar más cerca del sueño que cumple los deseos, tiende a absorber la emoción y a comunicarla internamente al lector. El romance, por lo tanto, se caracteriza por la aceptación de la piedad y del temor, que en la vida ordinaria se relacionan con el dolor, como formas de placer. Convierte el temor a distancia, o terror, en lo aventurado; el temor al contacto, u horror, en lo maravilloso; y el temor sin objeto, o angustia (*Angst*), en una melancolía meditativa. Convierte la piedad a distancia, o desvelo, en el tema del rescate caballeresco; la piedad hacia el contacto, o ternura, en un lánguido y sosegado encanto; y la piedad sin objeto (que carece de nombre pero que es una especie de animismo o modo de tratarlo todo en la naturaleza como si tuviera sentimientos humanos), en fantasía creadora. En el romance culto las características peculiares de la forma son menos evidentes, sobre todo en el romance trágico, donde el tema de la muerte inevitable actúa contra lo maravilloso y, a menudo, lo obliga a desplazarse al trasfondo. En *Romeo and Juliet,* por ejemplo, lo maravilloso perdura sólo en el discurso de Mercutio sobre la Reina Mab. Pero esta obra se caracteriza como más próxima al romance que las tragedias posteriores por las influencias mitigadoras que actúan en dirección opuesta a la catarsis, absorbiendo, por así decirlo, la ironía de los personajes principales.

En la tragedia del mimético elevado la piedad y el temor se convierten, respectivamente, en juicio moral favorable y adverso, que es importante pero no esencial para la tragedia. Nos apiadamos de Desdémona y tememos a Iago, pero la figura trágica central es Othello y nuestros sentimientos con respecto a él andan mezclados. Eso tan especial, llamado tragedia, que le pasa al héroe trágico no depende de su condición moral. Si se relaciona causalmente con algo que él haya hecho, como ocurre en general, la tragedia radica en la inevitabilidad de las consecuencias del acto, no en su significado moral como acto. De ahí la paradoja de que en la tragedia la piedad y el temor su susciten para luego ser expulsados. La *hamartia* o "falla" de Aristóteles, por lo tanto, no es necesa-

riamente fechoría, mucho menos flaqueza moral: puede tratarse simplemente del hecho de ser un personaje fuerte en una situación arriesgada, como en el caso de Cordelia. La posición arriesgada es, por lo común, el puesto de mando, en el que un personaje resulta excepcional y, al mismo tiempo, aislado, proporcionando esa curiosa mezcla de lo inevitable y de lo incongruente que es peculiar de la tragedia. El principio de la *hamartia* del mando puede verse más claramente en la tragedia ingenua del mimético elevado, tal como se nos ofrece en *The Mirror of Magistrates* y otras colecciones parecidas de cuentos basados en el tema de la rueda de la fortuna.

En la tragedia del mimético bajo, la piedad y el temor no se purgan ni se absorben como placeres, sino que se comunican externamente, en calidad de sensaciones. De hecho, la palabra "sensacional" podría tener en la crítica un significado más útil si no se tratara meramente de un juicio de valor adverso. Tal vez la palabra que mejor caracteriza a la tragedia del mimético bajo o doméstico sea *pathos,* y *pathos* guarda estrecha relación con el reflejo sensacional de las lágrimas. El *pathos* presenta a su héroe aislado por una flaqueza que despierta nuestra simpatía porque se encuentra en nuestro propio nivel de experiencia. Hablo de un héroe, pero la figura principal del *pathos* es, a menudo, una mujer o un niño (o ambos, como en las escenas de la muerte de Little Eva y Little Nell) y tenemos toda una procesión de patéticos sacrificios femeninos en la ficción inglesa del mimético bajo, desde Clarissa Harlowe a Tess, en Hardy, y Daisy Miller, en James. Notamos que, allí donde la tragedia puede entregarse a la matanza de todo un elenco, el *pathos* se concentra, por lo general en un solo personaje, debido, en parte, al hecho de que la sociedad del mimético bajo se encuentra más individualizada.

Asimismo, en contraste con la tragedia del mimético elevado, el *pathos* aumenta por la incapacidad de expresarse que padece la víctima. La muerte de un animal, es por lo común, patética e igualmente lo es la catástrofe de la inteligencia defectuosa, frecuente en la literatura norteamericana moderna. Wordsworth, quien como artista del mimético bajo fue uno de nuestros grandes maestros del *pathos,* hace que la madre de su

marinero hable en un estilo tosco, sordo, absurdamente inadecuado, sobre sus esfuerzos por salvar la ropa y "otras propiedades" de su hijo —o, en todo caso, así lo hizo hasta que la mala crítica lo obligó a estropear su poema. El *pathos* es una emoción extraña y truculenta y parece serle peculiar cierto defecto de expresión, real o simulado. Siempre dejará de lado, por ejemplo, una elegía fúnebre, fluida y vibrante, para insistir en alimentarse de cosas tales como las memorias de Swift sobre Stella. El *pathos* excesivamente articulado tiende a convertirse en un llamado artificial a la compasión de sí mismo o lagrimeo. Tambien es sensacional la explotación del temor en el mimético bajo y constituye una especie de *pathos* al revés. La figura terrible de esta tradición, ejemplificada por Heathcliff, Simon Legree y los villanos de Dickens, es normalmente una figura implacable que contrasta fuertemente con alguna virtud delicada, generalmente, la víctima desvalida que tiene en su poder.

La idea raíz del *pathos* es la exclusión de un individuo, que se encuentra en nuestro propio nivel, del grupo social al que trata de integrarse. De ahí que la tradición principal del *pathos* culto sea el estudio de la mente aislada, la historia de cómo alguien, que puede reconocerse como uno de nosotros, se deshace por un conflicto entre la realidad imaginativa y la especie de realidad que establece el consenso social. Esta clase de tragedia puede tratar, como a menudo en Balzac, de una manía u obsesión por el hecho de medrar en el mundo, siendo ésta la principal contrapartida, en el mimético bajo, de la ficción de la caída del jefe. O bien puede tratar del conflicto entre la vida interior y la exterior, como en *Madame Bovary* y *Lord Jim,* o del impacto de la moral inflexible en la experiencia, como en *Pierre,* de Melville, y en *Brand,* de Ibsen. Podemos denominar el tipo de personaje involucrado aquí con la palabra griega *alazon,* que quiere decir impostor, alguien que pretende o trata de ser más de lo que es. Los tipos más populares de *alazon* son el *miles gloriosus* y el maniático erudito o filósofo obsesionado.

A estos personajes nos ha acostumbrado la comedia, donde se observan desde fuera, de modo que sólo vemos su máscara

social. Pero el *alazon* puede ser igualmente un aspecto del héroe trágico: el toque de *miles gloriosus* en Tamburlaine, incluso en Othello, es inequívoco, como lo es el toque de filósofo obsesionado en Faustus y Hamlet. En un medio dramático resulta muy difícil estudiar desde dentro un caso de obsesión, o incluso de hipocresía: hasta Tartuffe, en lo que atañe a su función dramática, es más bien un estudio de parasitismo que de hipocresía. El análisis de la obsesión le corresponde con mayor naturalidad a la ficción en prosa o a un medio semidramático como el monólogo de Browning. A pesar de todas las diferencias de técnica y actitud, el Lord Jim, de Conrad, es un descendiente directo del *miles gloriosus,* de la misma familia del Sergius, de Shaw o del calavera de Synge, que son tipos paralelos en un marco dramático y cómico. Por supuesto, es muy posible juzgar al *alazon* según su propia valoración: esto es lo que hacen, por ejemplo, los creadores de los héroes inescrutables y sombríos de la novela gótica, con sus ojos enloquecidos o penetrantes y sus oscuros atisbos de pecados interesantes. Por regla general, el resultado no es una tragedia sino más bien la clase de melodrama que puede definirse como comedia sin humor. Cuando se alza por encima de ello, nos ofrece un estudio de la obsesión presentado en términos de temor en vez de piedad: es decir, la obsesión cobra la forma de una voluntad incondicionada que conduce a su vítima más allá de los límites normales de la humanidad. Uno de los ejemplos más claros es Heathcliff, quien, más allá de la muerte misma, se hunde en el vampirismo; pero hay muchos otros, desde el Kurtz, de Conrad, a los científicos locos de la ficción popular.

Encontramos la concepción de la ironía en la *Etica,* de Aristóteles, donde el *eiron,* opuesto al *alazon,* es el hombre que se menoscaba a sí mismo. Un hombre de esta clase se vuelve invulnerable y, aunque Aristóteles tiene mala oponión de él, no cabe duda de que es un artista predestinado, del mismo modo en que el *alazon* es una de sus víctimas predestinadas. Así pues, el término ironía indica una técnica de parecer menos de lo que se es, que, en literatura, se convierte, por lo común, en una técnica de decir lo menos y de significar

lo más posible o, de modo más general, en un patrón de palabras que se aparta de la afirmación directa o de su propio significado evidente. (No estoy utilizando la palabra misma, "irónico", en ningún sentido inusitado, aunque sí estoy explorando algunas de sus implicaciones).

Así pues, el escritor de ficción irónico se menoscaba a sí mismo y, como Sócrates, pretende que no sabe nada, ni siquiera que es irónico. La total objetividad y la supresión de cualesquiera juicios morales explícitos son elementos esenciales de su método. De manera que el arte irónico no despierta piedad ni temor: éstos sólo se reflejan ante el lector a partir del arte mismo. Cuando tratamos de aislar lo irónico en cuanto tal, descubrimos que parece consistir simplemente en la actitud del poeta en cuanto tal: la construcción desapasionada de una forma literaria cuyos elementos aseverativos, implícitos o expresos, han sido todos eliminados. La ironía, como modo, nace del mimético bajo; toma la vida exactamente como la encuentra. Pero el ironista fabula sin sacar moralejas y no tiene más objetivo que su tópico. La ironía es naturalmente un modo elaborado y la diferencia principal entre la ironía culta y la ingenua estriba en que el ironista ingenuo llama la atención sobre el hecho de que está practicando la ironía, mientras que la ironía culta meramente afirma y deja que el lector mismo añada el tono irónico. Coleridge, notando un comentario irónico en Defoe, señala cómo podría volverse cruda y patente su sutileza, simplemente con exagerar la puntuación de esas mismas palabras con cursivas, guiones, signos de exclamación y otras señales de estar uno consciente de la ironía.

La ironía trágica, por lo tanto, se convierte simplemente en el estudio del aislamiento trágico en cuanto tal y, por consiguiente, desecha el elemento del caso especial que se encuentra, hasta cierto punto, en todos los otros modos. Su héroe no tiene necesariamente ninguna *hamartia* trágica u obsesión patética: es sólo alguien que se aísla de su sociedad. Así, el principio esencial de la ironía trágica consiste en que lo excepcional que pueda sucederle al héroe debe estar causalmente en desacuerdo con su carácter. La tragedia es inteligible, no en

el sentido de que la acompañe una oportuna moraleja, sino en el sentido que Aristóteles tenía en mente cuando habló del descubrimiento o reconocimiento como esenciales a la trama trágica. La tragedia es inteligible porque su catástrofe se relaciona plausiblemente con su situación. La ironía aísla de la situación trágica el sentido de arbitrariedad, el hecho de haber sido la víctima desafortunada, elegida al azar, o por suerte y sin merecer, más que cualquier otro, lo que le acontece. Si hay alguna razón para escogerla con vistas a la catástrofe, se trata de una razón inadecuada que provoca más objeciones que las que puede responder.

De este modo, la figura de la víctima típica o casual comienza a cristalizarse en la tragedia doméstica a medida que va cobrando profundidad su tono irónico. Podemos llamar a esta víctima típica el *pharmakos* o chivo expiatorio. Nos topamos con la figura del *pharmakos* en Hester Prynne, de Hawthorne, en Billy Budd, de Melville, en Tess, de Hardy, en Septimus, de *Mrs. Dalloway,* en historias de judíos y de negros perseguidos, en historias de artistas cuyo genio los convierte en parias de la sociedad burguesa. El *pharmakos* no es inocente ni culpable. Es inocente en el sentido de que lo que le acontece es mucho más grave que cualquier cosa que pudiese provocar lo que él haya hecho, como el escalador cuyo grito ocasiona una avalancha. Es culpable en el sentido de que es miembro de una sociedad culpable o habitante de un mundo en el que tales injusticias son parte inevitable de la existencia. Los dos hechos no llegan a juntarse; permanecen irónicamente aparte. El *pharmakos,* en resumidas cuentas, se encuentra en la situación de Job. Job puede defenderse contra la acusación de haber cometido algo que haga que su catástrofe sea moralmente inteligible; pero el éxito de su defensa la hace moralmente ininteligible.

Así pues, lo incongruente y lo inevitable, que se combinan en la tragedia, se separan en polos opuestos de ironía. En un polo está la ironía inevitable de la vida humana. Lo que le acontece, por ejemplo, al héroe del *Proceso,* de Kafka, no es el resultado de lo que él ha hecho sino la finalidad de lo que él es: un ser "demasiado humano". El arquetipo de lo irónico

inevitable es Adán: naturaleza humana bajo sentencia de muerte. En el otro polo está la ironía incongruente de la vida humana, en la que todo intento de culpabilizar a una víctima otorga a dicha víctima algo de la dignidad de la inocencia. El arquetipo de lo irónico incongruente es Cristo, la víctima perfectamente inocente a quien se excluye de la sociedad humana. Entre los dos se encuentra la figura central de la tragedia, que es humana y, no obstante, de una estatura heroica que a menudo tiene en sí visos de divinidad. Su arquetipo es Prometeo, el titán inmortal, a quien hechazan los dioses por su amistad con los hombres. El *Libro de Job* no es una tragedia de tipo prometeico, sino una ironía trágica en la que se despliega la dialéctica de la naturaleza divina y humana. Al justificarse a sí mismo como víctima de Dios, Job trata de convertirse en una figura trágica prometeica, pero no lo logra.

Estas referencias pueden contribuir a explicar algo de lo que de otro modo sería un hecho enigmático de la literatura moderna. La ironía desciende del mimético bajo: comienza en el realismo y la observación desapasionada. Pero a medida que así lo hace, se desplaza lentamente hacia el mito y vuelven a aparecer en ella velados perfiles de ritos sacrificatorios y de dioses que mueren. Nuestros cinco modos giran evidentemente en círculo. Esta reaparición del mito en lo irónico es particularmente clara en Kafka y en Joyce. En Kafka, cuya obra, desde cierto punto de vista, puede considerarse como una serie de comentarios sobre el *Libro de Job,* los tipos contemporáneos comunes de la ironía trágica, el judío, el artista, el común de las gentes y una especie de sombrío payaso chaplinesco, se encuentran todos; y la mayoría de estos elementos se combinan en el Shem, de Joyce. Con todo, el mito irónico es harto frecuente en otras obras y muchas características de la literatura irónica sin él son ininteligibles. Henry James aprendió su oficio principalmente en los realistas y naturalistas del siglo diecinueve, pero si hubiéramos de juzgar, por ejemplo, el relato llamado *The Altar of the Dead* según los criterios puros del mimético bajo, tendríamos que llamarlo un tejido de coincidencias improbables, de motivación inadecuada en calidad de mito irónico, la historia de cómo el dios

de una persona es el *pharmakos* de otra, su estructura se vuelve simple y lógica.

Modos ficcionales cómicos

El tema de lo cómico es la integración de la sociedad, que suele adoptar la forma de incorporar en ella a un personaje central. La comedia mítica correspondiente a la muerte del dios dionisíaco es apolínea, la historia de cómo un héroe es aceptado por una sociedad de dioses. En la literatura de la antigüedad clásica, el tema de la aceptación forma parte de las historias de Hércules, Mercurio y otras divinidades que tuvieron que pasar por una prueba; y en la literatura cristiana constituye el tema de la salvación o, en forma más concentrada, de la asunción: la comedia situada justamente al final de la *Commedia* de Dante. La mejor manera de describir el modo de la comedia romántica correspondiente a lo elegíaco consiste en llamarlo idílico y su principal vehículo es lo pastoril. Debido al interés social de la comedia, lo idílico no puede equipararse con la introspección de lo elegíaco, pero conserva el tema de la huída de la sociedad en la medida en que idealiza una vida simplificada en el campo o en la frontera (lo pastoril de la literatura popular moderna son los relatos del oeste norteamericano). La estrecha relación con la naturaleza animal y vegetal que notamos en lo elegíaco reaparece en las ovejas y en los plácidos pastos (o en el ganado y los ranchos) de lo idílico, y la misma fácil conexión con el mito reaparece en el hecho de que tales imágenes con frecuencia se utilizan, al igual que en la Biblia, en el tema de la salvación.

El ejemplo más claro de comedia mimética elevada es la Comedia Antigua de Aristófanes. La Comedia Nueva de Menandro está más cerca del mimético bajo y, a través de Plauto y de Terencio, sus fórmulas se transmitieron al Renacimiento, de modo que siempre ha habido en el mimético bajo una fuerte propensión hacia la comedia social. En Aristófanes se nos ofrece habitualmente una figura principal que construye su propia sociedad haciendo frente a una fuerte oposición, venciendo, una tras otro, a todos aquellos que tratan de impe-

dírselo o de explotar la situación, logrando finalmente un triunfo heroico, con mujeres y todo, en el cual usualmente se le asignan los honores de un dios que renace. Notamos que del mismo modo en que hay una catarsis de la piedad y el temor en la tragedia, hay una catarsis de las correspondientes emociones cómicas, que son la simpatía y el ridículo, en la Comedia Antigua. El héroe cómico obtiene su triunfo, sea que haga algo sensato o necio, honrado o tunante. De este modo, la Comedia Antigua, al igual que la tragedia que le es contemporánea, es una mezcla de lo heroico y lo irónico. En algunas obras, este hecho queda en parte disimulado por las fuertes ganas que tiene Aristófanes de incluir sus propias opiniones acerca de lo que está haciendo el héroe; pero su más grande comedia, *Los pájaros,* mantiene un equilibrio exquisito entre el heroísmo cómico y la ironía cómica.

La Comedia Nueva presenta normalmente una intriga erótica entre un joven y una joven, que contraría cierto tipo de oposición, usualmente paterna, y que resuelve un giro en la trama que constituye la forma cómica del "descubrimiento" de Aristóteles, y que está más sujeta a manipulaciones que su contrapartida trágica. Al comienzo de la obra, las fuerzas que subyugan al héroe poseen control sobre la sociedad de la obra, pero después del descubrimiento en que el héroe se hace rico o la heroína respetable, se cristaliza en escena una nueva sociedad en torno al héroe y su desposada. De este modo, la acción de la comedia progresa hacia la incorporación del héroe a una sociedad en la que encaja naturalmente. El héroe mismo rara vez resulta un personaje muy interesante: en conformidad con el decoro del mimético bajo, él es ordinario en sus virtudes pero socialmente atractivo. En Shakespeare y en la clase de comedia romántica que más se parece a la suya, se da una elaboración de estas fórmulas en una dirección que corresponde más particularmente con el mimético elevado. En la figura de Próspero encontramos una de las pocas aproximaciones a la técnica de Aristófanes, que consiste en hacer que la acción cómica se proyecte a partir de un personaje central. Shakespeare, por lo común, logra configurar su patrón mimético elevado haciendo del conflicto entre la sociedad

represiva y la apetecible una lucha entre dos niveles de existencia, el primero semejante a nuestro propio mundo o peor, el segundo encantado o idílico. Más adelante nos ocuparemos de este punto con mayor detenimiento.

Por las razones anteriormente expuestas, la comedia doméstica de la ficción tardía conserva prácticamente las mismas convenciones que se usaron en el Renacimiento. La comedia doméstica se basa, por lo general, en el arquetipo de la Cenicienta, en aquello que ocurre cuando recibe su premio la virtud de Pamela, la incorporación de un individuo muy parecido al lector a la sociedad a la que ambos aspiran, una sociedad presentada con un agradable crujido de trajes de novia y billetes de banco. Aquí, una vez más, la comedia shakesperiana puede casar a ocho o diez personas de interés dramático más o menos igual, tal como la tragedia del mimético elevado puede matar el mismo número, pero en la comedia doméstica son más raros estos derroches de energía sexual. Sin embargo, la diferencia principal entre la comedia del mimético elevado y la del bajo estriba en que la solución de la segunda implica con mayor frecuencia una promoción social. Escritores más sutiles de la comedia del mimético bajo presentan, a menudo, la misma fórmula de la historia de un éxito con las ambigüedades morales que hemos encontrado en Aristófanes. En Balzac o Stendhal, un bribón inteligente y despiadado puede lograr la misma clase de éxito que los virtuosos héroes de Samuel Smiles y Horatio Alger. Así pues, la contrapartida cómica del *alazon* parece ser el bribón inteligente, simpático y sin escrúpulos de la novela picaresca.

Al estudiar la comedia irónica, debemos comenzar con el tema de la expulsión del *pharmakos* desde el punto de vista de la sociedad. Ello apela al tipo de alivio que se espera de uno cuando ve al Volpone, de Jonson, condenado a galeras, a Shylock desposeído de su riqueza o llevado preso a Tartuffe. Es difícil lograr que un tema de esta clase resulte convincente, a no ser que se maneje con mucha levedad, por las razones sugeridas en relación con la tragedia irónica. Insistir en el tema de la venganza social que recae en un individuo, por más bribón que sea, tiende a hacerlo aparecer menos implicado

en la culpa y más implicada a la sociedad. Ello es particularmente cierto en el caso de personajes que han estado tratando de divertir, ya sea al público real o al interno, y que son las contrapartidas cómicas del héroe trágico como artista. La repulsa del festejador, sea éste loco, bufón, payaso o mentecato puede ser una de las más terribles ironías que se conocen en el arte, como lo muestran la repulsa de Falstaff y ciertas escenas de Chaplin.

En cierta poesía religiosa, por ejemplo al final del *Paradiso,* podemos ver que la literatura tiene un límite superior, un punto a partir del cual la visión imaginativa de un mundo eterno se convierte en su experiencia. En la comedia irónica comenzamos a ver que el arte también tiene un límite inferior en la vida real. Esta es la condición del salvajismo, mundo en el cual la comedia consiste en infligir dolor a una víctima indefensa y la tragedia en soportarlo. La comedia irónica nos lleva a la figura del rito del chivo expiatorio y del sueño de pesadilla, símbolo humano que concentra nuestros miedos y odios. Trascendemos los límites del arte cuando este sueño se vuelve existencial, como sucede con el negro de un linchamiento, el judío de un pogrom, la vieja de una caza de brujas o cualquiera que haya sido escogido al azar por la turba, como Cinna, el poeta, en *Julius Caesar.* En Aristófanes, la ironía a veces raya en la linde de la violencia de la turba porque los ataques son personales: uno piensa en toda la risa fácil que suscita, obra tras obra, con la pederastia de Cleístenes o la cobardía de Cleónimo. En Aristófanes, la palabra *pharmakos* significa simplemente bellaco, sin mayor sutileza. En la conclusión de *Las nubes,* donde el poeta casi pareciera estar convocando una partida de linchamiento que vaya y queme la casa de Sócrates, se nos ofrece la contrapartida cómica de una de las mayores obras maestras de la ironía trágica en literatura: la *Apología,* de Platón.

Pero el elemento de *juego (play)* es la barrera que separa al arte del salvajismo y representar (to play) el sacrificio humano parece ser un tema importante de la comedia irónica. Hasta en la risa misma cierta clase de liberación de lo desagradable, incluso de lo horrible, parece tener su importancia.

Advertimos esto especialmente en todas las formas de arte en que gran número de personas se encuentran simultáneamente presentes en público, como ocurre en el drama y, con mayor evidencia aún, en los juegos. También observamos que representar el sacrificio nada tiene que ver con una descendencia histórica a partir del rito sacrificatorio, tal como se ha sugerido en el caso de la Comedia Antigua. Todas las características de un rito de este género —el hijo del rey, la muerte fingida, el verdugo, la víctima sustituida— son mucho más explícitas en *The Mikado,* de Gilbert y Sullivan, que en Aristófanes. Ciertamente, no hay pruebas de que el baloncesto descienda de un rito de sacrificio humano, pero el árbitro no deja de ser un *pharmakos,* como si tal hubiese sido el caso: se trata de un bellaco redomado, de un ladrón más grande que Barrabás; tiene mal de ojo; los partidarios del equipo perdedor piden su muerte a gritos. En el juego, las emociones de la muchedumbre hierven, por así decirlo, en una olla sin tapa; en la muchedumbre del linchamiento se encuentran en el horno sellado de lo que Blake llamaría la virtud moral. El combate de gladiadores, en el cual el público tiene poder efectivo de vida y muerte sobre la gente que sirve de espectáculo, es acaso la más concentrada de todas las parodias salvajes o demoníacas del drama.

El hecho de que ahora nos encontremos en una fase irónica de la literatura explica ampliamente la popularidad de las historias de detectives, la fórmula de cómo un cazador de hombres localiza a un *pharmakos* y lo liquida. Las historias de detectives comienzan en tiempos de Sherlock Holmes como una intensificación del mimético bajo, en la agudización de la atención con respecto a detalles que hace que las trivialidades más monótonas y descuidadas de la vida cotidiana se conviertan en elementos de un significado misterioso y fatal. Pero a medida en que nos alejamos de esto nos desplazamos hacia un drama ritual en torno a un cadáver, en el que el dedo tembloroso de la condenación social pasa revista a un grupo de "sospechosos" hasta que finalmente se detiene en uno. Es muy fuerte el sentido de una víctima escogida al azar, ya que el caso en su contra se manipula sólo en términos de plausi-

bilidad. Si fuera realmente inevitable, tendríamos ironía trágica, como en *Crimen y Castigo,* donde el crimen de Raskolnikoff está tan compenetrado con su personaje que no puede tratarse de un misterio a la "¿quién habrá sido?". En la brutalidad creciente de las historias de crimen (brutalidad protegida por la convención de la forma, dado que es convencionalmente imposible que el cazador de hombres se equivoque al creer que uno de sus sospechosos es el asesino) la detección comienza a confundirse con el "thriller" (novela sensacional) como una de las formas de melodrama. En el melodrama, dos temas son importantes: el triunfo de la virtud moral sobre la maldad y la idealización consiguiente de los puntos de vista morales supuestamente compartidos por el público. En el melodrama del "thriller" brutal nos acercamos lo más que puede llegar normalmente el arte al puro fariseísmo de la turba de linchamiento.

De modo que deberíamos decir, por lo tanto, que todas las formas del melodrama, y las historias de detectives en particular, si fuera posible tomarlas en serio, constituyen la propaganda de vanguardia del estado policial, en la medida en que éste representa la regularización de la violencia de la turba. Pero esto no parece ser posible. La muralla protectora del juego sigue presente allí. El melodrama serio se enreda muy pronto con sus propios piedad y temor: mientras más serio sea, más probabilidades hay de que el lector lo considere irónicamente, siendo su piedad y temor tomados por ñoñez sentimental o solemne beatería, respectivamente. Uno de los polos de la comedia irónica es el reconocimiento del absurdo en el melodrama ingenuo o, al menos, del absurdo de su intento de definir al enemigo de la sociedad como una persona que está fuera de ella. De ahí se evoluciona hacia el polo opuesto, que consiste en la auténtica ironía cómica o sátira y que define al enemigo de la sociedad como un espíritu que está dentro de ella. Dispongamos las formas de la comedia irónica desde este punto de vista.

La gente culta asiste a un melodrama para silbar al villano con aires de condescendencia: convierten así en principio el hecho de que no pueden tomar en serio su villanía. Tenemos

aquí un tipo de ironía que corresponde exactamente a la de las dos otras grandes artes de la época irónica: la publicidad y la propaganda. Estas artes pretenden dirigirse seriamente a un público subliminal de cretinos, un público que acaso ni siquiera existe, pero del que se supone que es lo suficientemente estúpido como para aceptar literalmente las afirmaciones que se hacen sobre la pureza de un jabón o las intenciones de un gobierno. El resto de nosotros, al darse cuenta de que la ironía nunca dice precisamente lo que quiere decir, toma estas artes irónicamente o, al menos, las considera como una especie de juego irónico. De modo semejante, leemos historias de asesinatos con un fuerte sentido de la irrealidad de la villanía que entra en juego. Sin duda, el asesinato es un crimen grave, pero si el asesinato privado fuera realmente una gran amenaza para nuestra civilización leer acerca de él no nos serviría de esparcimiento. Podemos compararlo con los insultos que se prodigaban al alcahuete en la comedia romana y que se basaban similarmente en la opinión indiscutible de que los burdeles son inmorales.

La etapa siguiente consiste en una comedia irónica que se dirige a personas que pueden darse cuenta de que la violencia asesina es menos un ataque contra una sociedad virtuosa por parte de un individuo malévolo que un síntoma de los propios vicios de esa sociedad. Esta comedia sería del género de la parodia intelectual de las formas melodramáticas que representa, por ejemplo, Graham Greene. Luego viene la comedia irónica que se dirige contra el espíritu melodramático mismo, tradición asombrosamente persistente en toda comedia donde haya un ingrediente irónico de cierta importancia. Se nota una tendencia recurrente por parte de la comedia irónica a ridiculizar y reconvenir a un público que se supone hambriento de sentimientos, de solemnidad y del triunfo de la fidelidad y de los criterios morales admitidos. La arrogancia de Jonson y de Congreve, la burla del sentimiento burgués en Goldsmith, la parodia de las situaciones melodramáticas en Wilde y en Shaw pertenecen a una tradición coherente. Moliere tenía que complacer a su rey, pero por temperamento no constituye una excepción. Al drama cómico se puede añadir

la rechifla del romance melodramático en los novelistas, de Fielding a Joyce.

Finalmente viene la comedia de costumbres, el retrato de una sociedad chismosa y fingida que se dedica al esnobismo y a la calumnia. En esta clase de ironía, los personajes que se oponen a la sociedad ficticia, o que de ella son excluidos, gozan de la simpatía del público. Aquí nos acercamos a la parodia de la ironía trágica, como podemos ver en el triste destino del héroe relativamente inofensivo de *A Handful of Dust,* de Evelyn Waugh. O se nos puede ofrecer un personaje que, con la aprobación del autor o del público, repudia a dicha sociedad hasta el punto de abandonarla deliberadamente, convirtiéndose así en una especie de *pharmakos* al revés. Esto sucede, por ejemplo, en la conclusión de *Those Barren Leaves,* de Aldous Huxley. Pero es más usual, sin embargo, que el artista presente un irónico callejón sin salida en que el héroe es considerado como un tonto, o algo peor, por la sociedad ficticia, pero que, no obstante, impresiona al público real como poseedor de algo más valioso que lo que tiene su sociedad. El ejemplo palpable, y ciertamente uno de los más grandes, es *El Idiota,* de Dostoyevski, pero existen muchos más. *El buen soldado Schweik, Heaven's My Destination* y *The Horse's Mouth* son ejemplos que darán cierta idea del alcance del tema.

Lo que hemos dicho acerca del retorno de la ironía al mito en los modos trágicos se aplica, por lo tanto, igualmente a los cómicos. Incluso la literatura popular parece estar desplazando lentamente su centro de gravedad de las historias de asesinato a la ciencia ficción —o, en todo caso, el rápido crecimiento de la ciencia ficción es un hecho innegable en la literatura popular contemporánea. La ciencia ficción trata a menudo de imaginar lo que sería la vida en un plano tan alejado de nosotros como lo estamos nosotros del salvajismo; su escenario es, con frecuencia, de un género que nos parece tecnológicamente milagroso. Resulta así un modo del romance con una fuerte tendencia inherente hacia el mito.

Esperemos que la concepción de una secuencia de modos ficcionales pueda servir para dar un significado más flexible a

algunos de nuestros términos literarios. Las palabras "romántico" y "realista", por ejemplo, tal como se emplean ordinariamente, son términos relativos o comparativos: ejemplifican tendencias en la ficción y no se pueden usar con cierta exactitud simplemente como adjetivos descriptivos. Si tomamos la secuencia *De Raptu Proserpinae, The Man of Law's Tale, Much Ado About Nothing, Pride and Prejudice, An American Tragedy,* es claro que cada obra es "romántica" comparada con las que la suceden y "realista" comparada con las que la preceden. Por otro lado, el término "naturalismo" se manifiesta en su justa perspectiva como una fase de la ficción, que, a semejanza de las historias de detectives, aunque de muy distinta manera, comienza como una intensificación del mimético bajo, un intento de describir la vida exactamente como es, y termina, por la lógica misma de ese intento, en pura ironía. Así, la obsesión de Zola por las fórmulas irónicas le dio fama de observador desapegado de la escena humana.

No es difícil percibir en la práctica la diferencia que existe entre el *tono* irónico que podemos descubrir en los modos miméticos bajos o primitivos y la *estructura* irónica del modo irónico mismo. Cuando Dickens, por ejemplo, emplea la ironía, el lector es invitado a compartirla porque se presuponen ciertos criterios de normalidad comunes tanto al autor como al lector. Tales supuestos son indicios de un modo relativamente popular: como lo señala el ejemplo de Dickens, la distancia entre la ficción seria y la popular es más corta en la escritura mimética baja que en la irónica. La aceptación literaria de normas sociales relativamente estables está estrechamente vinculada con la *reticencia* del mimético bajo si se compara con la ficción irónica. En los modos del mimético bajo los personajes habitualmente se presentan tal como aparecen ante los demás, completamente vestidos y con gran parte, tanto de sus vidas físicas como de su monólogo interior, cuidadosamente extirpada. Tal enfoque es del todo coherente con las otras convenciones que implica.

Si tuviéramos que hacer de este distingo la base de un juicio de valor comparativo que sería, desde luego, un juicio de valor moral disfrazado de juicio crítico, nos veríamos obli-

gados, ya sea a atacar las convenciones del mimético bajo por ser mojigatas e hipócritas y a dejar gran parte de la vida fuera, o bien a atacar las convenciones irónicas por no ser sanas, robustas, populares, tranquilizadoras y sólidas, como lo son las convenciones de Dickens. En la medida en que nos ocupamos simplemente de discriminar entre las convenciones, sólo nos toca observar que el mimético bajo es un grado más heroico que lo irónico y que la reticencia del mimético bajo tiene el efecto de hacer a sus personajes, como promedio, más heroicos, o al menos más dignos, que los personajes de la ficción irónica.

Podemos igualmente aplicar nuestro esquema a los principios de selección en base a los cuales opera un escritor de ficción. Tomemos como ejemplo al azar, el uso de los fantasmas en la ficción. En un mito genuino no puede haber, evidentemente, una diferencia coherente entre fantasmas y seres vivos. En el romance se nos ofrecen seres humanos reales y, por consiguiente, los fantasmas se encuentran en una categoría aparte; pero en el romance, por regla general, el fantasma es un personaje más: causa poca sorpresa porque su aparición no resulta más maravillosa que otros acontecimientos. En el mimético elevado, donde nos encontramos dentro del orden de la naturaleza, es relativamente fácil introducir un fantasma porque el plano de experiencia está por encima del nuestro, pero cuando aparece se trata de un ser horrible y misterioso, procedente de lo que, sin duda alguna, es otro mundo. En el mimético bajo, los fantasmas han sido, ya a partir de Defoe, casi enteramente relegados a la categoría aparte de las "historias de fantasmas". Son inadmisibles en la ficción ordinaria del mimético bajo, "para complacer el escepticismo del lector", como lo expresa Fielding, un escepticismo que sólo abarca las convenciones del mimético bajo. Las pocas excepciones, tales como *Wuthering Heights,* no hacen sino confirmar la regla; es decir, reconocemos una fuerte influencia del romance en *Wuthering Heights.* En algunas formas de la ficción irónica, tales como las obras tardías de Henry James, el fantasma comienza a reaparecer como fragmento de una personalidad que se desintegra.

Sin embargo, una vez que hemos aprendido a distinguir los modos, tenemos que aprender a recombinarlos. Ya que allí donde un modo constituye la tonalidad subyacente de una obra de ficción, cualquiera de los restantes, o todos ellos, pueden encontrarse simultáneamente presentes. Gran parte de nuestro sentido de la sutileza de la gran literatura proviene de este contrapunto modal. Chaucer es un poeta medieval o se especializa principalmente en el romance, sea sagrado o profano. De sus peregrinos, el caballero y el cura presentan claramente las normas de la sociedad en la que él funciona como poeta y, tal como han llegado hasta nosotros, *The Canterbury Tales* están contenidos por estas dos figuras que abren y cierran la serie. Pero pasar por alto la maestría de Chaucer en las técnicas del mimético bajo y de la ironía sería tan erróneo como pensar en él como si fuera un novelista moderno que hubiese entrado en la Edad Media por equivocación. La tonalidad de *Antony and Cleopatra* pertenece al mimético elevado, es la historia de la caída de un gran jefe. Pero es fácil considerar a Marco Antonio irónicamente como un hombre esclavizado por la pasión; es fácil reconocer su común humanidad con nosotros mismos; es fácil ver en él a un aventurero romántico de valentía y aguante prodigiosos, traicionado por una hechicera; hay incluso atisbos de un ser sobrehumano cuyas piernas de un tranco han cruzado el océano y cuya caída es una conspiración del hado que sólo el adivino puede explicar. Excluir cualquiera de estos elementos simplificaría y empequeñecería la obra. Mediante un análisis de esta clase podemos llegar a darnos cuenta de que los dos hechos esenciales con respecto a una obra de arte, el que sea contemporáneo de su propio tiempo y el que sea contemporáneo del nuestro, no son hechos opuestos sino complementarios.

Nuestro examen de los modos ficcionales nos ha mostrado que la tendencia mimética misma, la tendencia a la verosimilitud y a la exactitud en la descripción, es uno de los dos polos de la literatura. En el otro polo hay algo que parece relacionarse tanto con el término de Aristóteles, *mythos,* como con el significado usual de mito. Es decir, se trata de una tendencia a contar una historia que es originalmente una his-

toria acerca de personajes que pueden hacer lo que les da la gana, y sólo gradualmente se desplaza hacia una tendencia a narrar una historia plausible o verosímil. Los mitos de los dioses se convierten en las leyendas de los héroes; las leyendas de los héroes se convierten en las tramas de las tragedias y comedias; las tramas de las tragedias y comedias se convierten en las tramas de la ficción más o menos realista. Pero esto constituye más bien un cambio de contexto social que de forma literaria y los principios constructivos de la narración permanecen constantes a través de todo ello, aunque por supuesto se le adaptan. Tom Jones y Oliver Twist son bastante típicos como personajes del mimético bajo, pero las tramas de misterio de nacimiento en las que están complicados son adaptaciones plausibles de fórmulas ficcionales que remontan a Menandro, y de Menandro al *Ion,* de Eurípides, y de Eurípides a leyendas como las de Perseo y Moisés. Notemos, de pasada, que la imitación de la naturaleza en la ficción produce, no verdad ni realidad sino plausibilidad, y la plausibilidad varía en peso de una mera concesión superficial, en un mito o en un cuento folklórico, a una especie de principio censor en una novela naturalista. Anticipando nuestra interpretasión de la historia, podemos considerar nuestros modos romántico, mimético elevado y mimético bajo como una serie de mitos, *mythoi* o fórmulas de trama *desplazados* que avanzan poco a poco hacia el polo opuesto de verosimilitud y luego, por ironía, comienzan el movimiento de vuelta.

Modos temáticos

Aristóteles enumera seis aspectos de la poesía: tres de los cuales, la melodía, la dicción y el espectáculo, forman un grupo en sí mismos y los consideraremos en su debido momento. Los otros tres son el *mythos* o la trama, el *ethos* que incluye tanto a los personajes como el escenario, y la *dianoia* o "pensamiento". Las obras literarias que hemos considerado hasta ahora son obras de ficción en que la trama es, como la llama Aristóteles, el "alma" o principio conformador y los personajes existen principalmente como funciones de la trama.

Pero además de la ficción interna del héroe y de su sociedad, hay una ficción externa que es una relación entre el escritor y la sociedad del escritor. Acaso la poesía quede completamente absorbida en sus personajes internos, como ocurre en Shakespeare o en Homero, donde el poeta mismo simplemente señala su historia y desaparece, siendo *moi,* la segunda palabra de la *Odisea,* lo único que de él vislumbramos en ese poema. Pero tan pronto como la personalidad del poeta aparece en el horizonte, se establece un vínculo con el lector que atraviesa la historia y que puede ir en aumento hasta que de la historia nada quede, salvo lo que el poeta comunica a su lector.

En géneros tales como las novelas y las obras de teatro, la ficción interna es, por lo común, de primordial interés; en los ensayos y en los poemas, el interés primordial reside en la *dianoia,* la idea o el pensamiento poético (algo bastante diferentes, claro está, de otras clases de pensamiento) que el lector recibe del escritor. La mejor traducción de *dianoia* es, acaso, *"tema",* y la literatura que tiene este interés ideal o conceptual puede llamarse temática. Cuando el lector de una novela pregunta: "¿Cómo terminará esta historia?", está haciendo una pregunta acerca de la trama, específicamente acerca de ese aspecto decisivo de la trama que Aristóteles llama descubrimiento o *anagnorisis.* Pero puede igualmente preguntar: "¿Con qué *fin* sucede esta historia?" Esta pregunta está vinculada con la anterior e indica que, al igual que las tramas tienen sus elementos de descubrimiento.

Es fácil decir que en lo tocante a su énfasis principal algunas obras literarias son ficcionales y otras temáticas. Pero es evidente que no existe tal cosa como *una* obra ficcional o *una* obra temática en la literatura, ya que los cuatro elementos éticos (éticos en el sentido de relacionarse con el personaje): el héroe, la sociedad del héroe, el poeta y los lectores del poeta, siempre están presentes, al menos en potencia. Difícilmente puede existir una obra literaria sin alguna clase de relación, implícita o expresa, entre el creador y su público. Cuando la posteridad substituye al público que el poeta tenía en mente, la relación se altera pero se sigue manteniendo. Por

otra parte, aún en poemas y ensayos, el escritor es, hasta cierto punto, un héroe ficcional con un público ficcional, ya que si el elemento de proyección ficcional desapareciera del todo, la escritura se convertiría en alocución directa o escritura discursiva inmediata y dejaría de ser literatura. El poeta que envía a su dama un poema de amor, quejándose de su crueldad, ha reducido por estereoscopia sus cuatro elementos éticos a dos, pero los cuatro siguen allí.

De ahí que toda obra literaria tenga tanto un aspecto ficcional como uno temático y la cuestión de cuál sea el más importante es, a menudo, asunto de opinión o de énfasis en la interpretación. Hemos citado a Homero como el tipo mismo de escritor impersonal de ficción, pero el énfasis principal de la crítica homérica, hasta cerca de 1750 por lo menos, ha sido abrumadoramente temático, interesado en la *dianoia* o ideal de mando implícito en ambas epopeyas. *The History of Tom Jones, a Foundling* es una novela que se titula de acuerdo con su trama; *Sense and Sensibility* se titula de acuerdo con su tema. Pero Fielding tiene un interés temático tan pronunciado (que se manifiesta principalmente en los capítulos introductorios a los diversos libros) como Jane Austen lo tiene en narrar una historia interesante. Ambas novelas tienen un énfasis ficcional muy fuerte comparadas con *Uncle Tom's Cabin* o *The Grapes of Wrath,* donde la trama existe principalmente para ejemplificar los temas de la esclavitud y del trabajo migratorio, respectivamente. Estas, a su vez, son ficcionales en énfasis comparadas con *The Pilgrim's Progress* y éste es ficcional en énfasis comparado con un ensayo de Montaigne. Advertimos que a medida que pasamos del énfasis ficcional al temático, el elemento representado por el término *mythos* tiende cada vez más a significar "narración" más bien que trama.

Cuando una obra de ficción se escribe o interpreta temáticamente se convierte en una parábola o fábula ejemplar. Todas las alegorías formales tienen, *ipso facto,* un fuerte interés temático, aunque de ello no se siga, como con frecuencia se dice, que toda crítica temática de una obra de ficción la convierta en alegoría (aunque sí puede alegorizar y de hecho lo

hace, como veremos). La alegoría genuina es un elemento estructural de la literatura: tiene que estar allí y no puede ser añadido por la sola interpretación crítica.

Asimismo, casi todas las civilizaciones tienen, en su reserva de mitos tradicionales, un grupo particular que se considera como más serio, de más autoridad, más educativo y próximo a la verdad que el resto. Para la mayoría de los poetas de la era cristiana que han utilizado tanto la Biblia como la literatura clásica, la última no ha estado en el mismo plano de autoridad que la primera, aunque sean igualmente mitológicas en lo que atañe a la crítica literaria. Esta discriminación entre el mito canónico y el apócrifo, que puede encontrarse hasta en las sociedades primitivas, le concede al primer grupo una particular importancia temática.

Tenemos que ver ahora cómo funciona nuestra secuencia de modos en el aspecto temático de la literatura. Aquí nos tendremos que limitar más estrictamente a la literatura occidental, ya que el proceso sintético que hemos advertido en la ficción clásica es aún más pronunciado en su aspecto temático.

En la ficción descubrimos dos tendencias principales: una tendencia "cómica" a integrar el héroe a su sociedad y una tendencia "trágica" a aislarlo. En la literatura temática el poeta puede escribir como individuo, haciendo hincapié en el aislamiento de su personalidad y la nitidez de su visión. Esta actitud produce la mayor parte de los poemas y ensayos, gran parte de la sátira, los epigramas, y la composición de "églogas" u obras de circunstancia en general. La frecuencia en tales obras de los temples de protesta, queja, ridículo y soledad (sea amarga o serena) puede que indique, a grandes rasgos, una analogía con los modos trágicos de la ficción. O bien el poeta puede dedicarse a ser el vocero de su sociedad, lo cual significa, ya que no se está dirigiendo a una segunda sociedad, que un conocimiento poético y un poder expresivo que está latente en su sociedad o que ella necesita, llegan en él a articularse.

Tal actitud produce una poesía que es educativa en el más amplio sentido: epopeyas del tipo más artificial o temático,

poesía y prosa didácticas, compilaciones enciclopédicas de mitos, folklore y leyendas como las de Ovidio y Snorri, donde, aunque las historias mismas sean ficcionales, su disposición y el motivo que indujo a compilarlas son temáticos. En la poesía que es educativa en este sentido, la función social del poeta figura destacadamente como un tema. Si llamamos "poema" a la poesía de un individuo aislado y "epopeya" a la tendencia del vocero social (en comparación con las ficciones más "dramáticas" de los personajes internos), tal vez obtengamos alguna concepción preliminar acerca de ellos. Pero salta a la vista que aquí no estamos utilizando estos términos en ningún sentido genérico y, como ciertamente deberían usarse en este sentido, los abandonaremos inmediatamente para reemplazarlos, en cambio, por "episódico" y "enciclopédico". Es decir, cuando el poeta se comunica como individuo, sus formas tienden a ser discontinuas; cuando se comunica como hombre profesional que tiene una función social, tiende a buscar modelos más amplios.

En el plano mítico hay más leyenda que testimonio, pero es evidente que el poeta que canta sobre los dioses es a menudo considerado como uno de ellos, o como su instrumento. Su función social consiste en ser un oráculo inspirado; se entrega, a menudo, al éxtasis y escuchamos extraños relatos acerca de sus poderes. Orfeo podía hacer que los árboles lo siguieran; los bardos y olaves del mundo celta podían matar a sus enemigos con sus sátiras; los profetas de Israel predecían el futuro. La función visionaria del poeta, su labor apropiada como poeta, consiste, en este plano, en revelar al dios en cuyo nombre habla. Esto significa usualmente que él revela la voluntad del dios en conexión con una circunstancia específica, cuando se le consulta como oráculo en un estado de "entusiasmo" o posesión divina. Pero con el tiempo, el dios en él revela su naturaleza e historia además de su voluntad y de este modo se construye una estructura más amplia de mito y de rito a partir de una serie de declaraciones oraculares. Podemos ver esto muy claramente en la aparición del mito del Mesías a partir de los oráculos de los profetas hebreos. A comienzos de la época occidental, el *Corán* constituye un claro

ejemplo histórico del modo mítico en acción. Los ejemplos auténticos de poesía oracular son tan pre y extra literarios que resulta difícil aislarlos. Para ejemplos más recientes, tales como los oráculos extáticos que, según dicen, son un aspecto importante de la cultura de los indios de los grandes llanos, en Norteamérica, tenemos que depender de los antropólogos.

Dos principios de cierta importancia se encuentran ya implícitos en nuestra tesis. Uno es la concepción de un cuerpo total de visión que se confía a los poetas en cuanto constituyen una clase, cuerpo total que tiende a integrarse en una única forma enciclopédica que puede intentar cualquier poeta si es lo suficientemente culto e inspirado o por una escuela o tradición poética si la cultura es suficientemente homogénea. Observamos que los cuentos, mitos e historias tradicionales manifiestan una fuerte tendencia a mantenerse juntos y a formar agregados enciclopédicos, especialmente cuando están compuestos, como suele ocurrir, en un metro tradicional. Se ha postulado un proceso de este tipo en el caso de las epopeyas homéricas; y en la Edda en prosa los temas de los cantares fragmentarios de la Edda antigua se han organizado en una secuencia de prosa conexa. Las historias bíblicas obviamente se elaboraron del mismo modo y en la India, donde el proceso de transmisión fue más relajado, las dos epopeyas tradicionales, el *Mahabharata* y el *Ramayana,* aparentemente siguieron expandiéndose durante siglos, como pitones tragando ovejas. La expansión del *Roman de la Rose* en una sátira enciclopédica hecha por un segundo autor, constituye un ejemplo medieval. En el *Kalevala* finlandés todo aquello que en el poema muestra un aspecto unificado o continuo es una reconstrucción del siglo diecinueve. De ello no se sigue que el *Kalevala,* considerado como una epopeya única, sea una falsificación: al contrario, lo que se sigue es que el material del *Kalevala* es el tipo de material que se presta fácilmente a este tipo de reconstrucción. En el modo mítico, la forma enciclopédica es la escritura sagrada y en los otros modos deberíamos encontrar formas enciclopédicas que constituyan una serie de *analogías* cada vez más humanas que la revelación mítica o escrituaria.

El otro principio consiste en que, al mismo tiempo que puede haber gran variedad de formas episódicas en cualquiera de los modos, en cada modo podemos atribuir especial significado a la forma episódica particular que pareciera ser el germen a partir del cual evolucionan las formas enciclopédicas. En el modo mítico este producto episódico central o típico es el oráculo. El oráculo elabora cierto número de formas subsidiarias,en especial el mandamiento, la parábola, el aforismo y la profecía. A partir de ellas, ya estén sueltamente ensartados, como en el *Corán,* o cuidadosamente editados y dispuestos, como en la *Biblia,* cobra forma la escritura o libro sagrado. El *Libro de Isaías,* por ejemplo, puede analizarse como una masa de oráculos separados, con tres focos principales, por así decirlo, uno que corresponde especialmente al período anterior al Exilio, otro al Exilio mismo y el final al período posterior al Exilio. Los "críticos elevados" de la Biblia no son críticos literarios y nos vemos en la obligación de sugerir que el *Libro de Isaías* constituye realmente la unidad que siempre se le ha atribuido, unidad no de autor sino de tema, y ese tema, en epítome, es el tema de la Biblia como un todo, como parábola de Israel perdido, cautivo y redimido.

En la época del romance, el poeta, al igual que el héroe correspondiente, se ha convertido en un ser humano y el dios se ha retirado al cielo. Ahora su función consiste esencialmente en recordar. La memoria, dijo el mito griego a comienzos de su edad histórica, es la madre de las Musas que inspiran a los poetas, pero ya no en la misma medida en que el dios inspira al oráculo —aunque los poetas se aferraron a esta conexión mientras les fue posible. En Homero, acaso en el más primitivo Hesiodo, en los poetas de la edad nórdica heroica, podemos darnos cuenta de qué clase de cosas tenía el poeta que recordar. Los catálogos de los reyes y de las tribus extranjeras, los mitos y las genealogías de los dioses, las tradiciones históricas, los proverbios de la sabiduría popular, los tabú, los días fastos y nefastos, los sortilegios, las hazañas de los héroes tribales, eran algunas de las cosas que salían a relucir cuando el poeta abría el cofre en que atesoraba sus palabras. El juglar medieval, con su repertorio

de historias aprendidas de memoria, y el poeta de clerecía, quien, como Gower o el autor del *Cursor Mundi,* trata de introducir todo lo que sabe en un vasto poema o testamento poético, pertenecen a la misma categoría. El conocimiento enciclopédico en estos poemas se consideraba, sacramentalmente, como una analogía humana del conocimiento divino.

La edad de los héroes románticos es, en gran parte, una edad nómade y sus poetas son, con frecuencia, vagabundos. El juglar ciego y errante es tradicional tanto en la literatura griega como en la céltica; la poesía del Antiguo inglés expresa una de las más sombrías soledades que conoce el idioma; trovadores y satíricos goliardescos recorren Europa en la Edad Media; Dante mismo fue un exiliado. Ahora bien, si el poeta no se mueve de donde está, es la poesía la que viaja: los cuentos folklóricos siguen las rutas del comercio; las baladas y los romances regresan de las grandes ferias; o bien Malory, escribiendo en Inglaterra, cuenta a sus lectores lo que dice el "libro francés" que ha llegado a sus manos. De todas las ficciones, el viaje maravilloso es la única fórmula que nunca se ha agotado y es ésta la ficción que se emplea como parábola en el definitivo poema enciclopédico del modo, la *Commedia,* de Dante. La poesía que pertenece a este modo es un agente de catolicidad, sea helénica en determinada época o cristiano-romana en otra.

Acaso el mejor modo de describir su tema episódico típico sea considerándolo como el tema del límite de la conciencia, el sentido que tiene la mente poética de pasar de un mundo a otro, o de percatarse simultáneamente de ambos. El poema del exiliado, el cantar del *Widsith* o peregrino que puede ser un juglar errante, un amante rechazado, o un satírico nómade, establece normalmente un contraste entre el mundo de la memoria y el de la experiencia. El poema de la visión, que convencionalmente data de una mañana de mayo, establece un contraste entre el mundo de la experiencia y el del sueño. El poema de la revelación por gracia femenina o divina establece un contraste entre el antiguo designio y la *vita nuova.* En los primeros versos del *Inferno* se señala claramente la afinidad del gran poema enciclopédico tanto con el poema

del exilio como con el poema de la visión.

La época del mimético alto trae consigo una sociedad más fuertemente establecida en torno a la corte y la ciudad capital y una perspectiva centrípeta reemplaza a la centrífuga del romance. Los fines distantes de la búsqueda, el Santo Grial y la Ciudad de Dios, se armonizan en símbolos de convergencia: los emblemas del príncipe, de la nación y de la fe nacional. Los poemas enciclopédicos de esta época, *The Faerie Queene, Os Lusiadas, Gerusalemme Liberata, Paradise Lost,* son epopeyas unificadas por ideas patrióticas y religiosas. Las razones del papel excepcional que desempeñan los elementos políticos en *Paradise Lost* son harto conocidas y no constituyen una dificultad real para considerarlo como epopeya nacional. Junto con *The Pilgrim's Progress* constituye igualmente una especie de introducción al mimético bajo inglés, por ser uno de sus aspectos esenciales la historia del "común de las gentes". Estas epopeyas temáticas son, por regla general, visiblemente diferentes en énfasis de las narraciones en que el interés primordial reside en contar el cuento, como ocurre en la mayor parte de la poesía épica de la edad heroica y en la mayoría de las sagas islandesas y de los romances celtas, y, durante el Renacimiento, en la mayor parte de *Orlando Furioso,* aunque los críticos renacentistas demostraron que era perfectamente posible interpretar a Ariosto temáticamente.

El tema episódico central del mimético elevado es el tema de la cinosura o mirada centrípeta, que bien se dirija a la amada, al amigo o a la divinidad, parece tener algo de la mirada de la corte hacia su soberano, de la sala del tribunal hacia el orador, o del público hacia el actor. Y ya que el poeta mimético elevado es preeminentemente un cortesano, un consejero, un predicador, un orador público o un maestro de decoro, y el mimético alto es la época en que el teatro establecido se constituye como medio principal de las formas ficcionales. En Shakespeare, el control del decoro es tan grande que su personalidad desaparece del todo detrás de ello, pero es poco probable que esto ocurra en el caso de un dramaturgo que tenga un fuerte interés temático, como Ben

Jonson. Por regla general, el poeta del mimético elevado tiende a considerar su función en relación con el mando social o divino, por encontrarse el tema del mando en el centro de su modo ficcional normal. El poeta cortesano consagra su saber a la corte y su vida a la cortesía: la función de su educación es el servicio de su príncipe y su punto culminante es el amor cortesano, concebido como la perfección de la mirada que contempla la belleza al unirse con ella. El poeta religioso puede transferir estas imágenes a la vida espiritual, como hacen a menudo los metafísicos ingleses, o puede descubrir en la liturgia sus imágenes centrípetas. La poesía jesuita del siglo XVII y su contrapartida inglesa en Crashaw tienen una cualidad irremplazable de intensidad icónica: también Herbert conduce a su lector, paso a paso, hacia un "templo" visible.

El platonismo literario de la época del mimético elevado es de un género apropiado al modo. La mayoría de los humanistas del Renacimiento manifiestan un fuerte sentido de la importancia del simposio y del diálogo, aspectos social y educativo, respectivamente, de una cultura de élite. También existe un supuesto generalizado de que la *dianoia* de la poesía representa una forma, un patrón, un ideal o un modelo de la naturaleza. "El mundo de la naturaleza está acuñado", dice Sidney, "los poetas sólo hacen circular la moneda". El deja en claro que este dorado mundo no es algo separado de la naturaleza, sino que es "en efecto una segunda naturaleza": una unificación del hecho o ejemplo, con el modelo o precepto. Lo que suele llamarse el "neo-clásico" en el arte y en la crítica consiste principalmente, en nuestros términos, en un sentido de la *dianoia* poética como manifestación de la verdadera forma de la naturaleza, suponiéndose como ideal la forma verdadera.

Con el mimético bajo, en que las formas ficcionales tratan de una sociedad fuertemente individualizada, la analogía del mito sólo puede convertirse en una sola cosa, y ella es el acto de creación individual. Resultado típico de esta situación es el "romanticismo", elaboración temática que en grado considerable se aleja de las formas contemporáneas de la ficción y

despliega su propio género contrastante. Las cualidades que se requieren para crear *Hyperion* y las cualidades que se requieren para crear *Pride and Prejudice,* aunque sean contemporáneas, parecen curiosamente opuestas unas a otras, como si hubiera una división más tajante entre lo ficcional y lo temático en el mimético bajo que en los otros modos. Esto es verdad hasta cierto punto, ya que el sentido de contraste entre lo subjetivo y lo objetivo, entre el estado mental y la condición externa, entre los datos individuales y los sociales o físicos, es característico del mimético bajo. En esta época, el poeta temático se convierte en lo que era el héroe ficcional en la edad del romance, una persona extraordinaria que vive en un orden de la experiencia más alto e imaginativo que el de la naturaleza. El crea su propio mundo, mundo que reproduce muchas de las características del romance ficcional a las que ya hemos hecho referencia. La mente del poeta romántico se encuentra normalmente en un estado de relación panteísta con la naturaleza y parece curiosamente invulnerable a los asaltos del mal efectivo. La tendencia, que también halla su paralelo en el romance ficcional primitivo, a transmutar el dolor y el terror en forma de placer se refleja en el sadismo y en las imágenes diabólicas de la "agonía romántica". La tendencia enciclopédica de este período se encamina a la construcción de epopeyas mitológicas en las que los mitos representan estados mentales psicológicos o subjetivos. *Faust,* especialmente en la segunda parte, es el ejemplo más o menos definitivo; las profecías de Blake y los poemas mitológicos de Keats y Shelley son los representantes ingleses más conocidos.

El poeta temático de esta época está interesado en sí mismo, no necesariamente por egoísmo sino porque la base de su pericia poética es individual y, por lo tanto, genética y psicológica. Usa metáforas biológicas; contrasta lo orgánico con lo muerto o mecánico; piensa socialmente en términos de una diferencia biológica entre el genio y el hombre ordinario, y el genio para él es una semilla fecunda entre otras que son abortivas. El se enfrenta directamente con la naturaleza, en tanto que individuo, y, en contraste con la mayoría de sus predecesores, tiende a pensar en la tradición literaria como

un sustituto de segunda mano de la experiencia personal. Como el héroe de la comedia del mimético bajo, el poeta romántico es, a menudo, socialmente agresivo: la posesión del genio creador confiere autoridad y su impacto social es revolucionario. Los críticos románticos elaboran con frecuencia teorías de la poesía como retórica de una grandeza personal. El tema episódico central es el análisis o presentación de un estado mental subjetivo, tema que usualmente se considera como típico de los movimientos literarios que acompañan a Rousseau y a Byron. El poeta romántico halla mucho más fácilmente que sus predecesores el modo de ser al mismo tiempo individual en contenido y actitud, y continuo en la forma. El hecho de que gran parte de los poemas más cortos de Wordsworth pudieran ser absorbidos por *The Prelude,* de modo muy semejante al modo en que los cantares primitivos se amalgamaron para formar epopeyas, representa una innovación técnica de cierta importancia.

Los poetas que suceden a los Románticos, los poetas del *symbolisme* francés, por ejemplo, comienzan con el gesto irónico de alejarse del mundo del mercado, con todos sus ruidos confusos y significados imprecisos: ellos renuncian a la retórica, a los juicios morales y a todos los demás ídolos de la tribu, y dedican toda su energía a la función literal del poeta como hacedor de poemas. Dijimos que el escritor de ficción irónico no está influido por ningún tipo de consideraciones, excepto la maestría del oficio, y el poeta temático de la edad irónica piensa en sí mismo, más en términos de artesano que como creador o "legislador ignorado". Es decir, tiene mínimas pretensiones en lo que atañe a su personalidad, y las máximas en lo que a su arte se refiere —contraste éste que sustenta la teoría de Yeats sobre la máscara poética. En el mejor de los casos, es un espíritu consagrado, un santo o un anacoreta de la poesía. Flaubert, Rilke, Mallarmé, Proust, fueron todos, en sus muy diferentes maneras, artistas "puros". Razón por la cual, el tema episódico central es el tema de la visión pura pero fugitiva, del momento estético o intemporal, de la *illumination* de Rimbaud, de la epifanía de Joyce, del *Augenblick* del moderno

pensamiento alemán, y de la clase de revelación no didáctica implícita en términos tales como *symbolisme* e imaginismo.

La comparación de estos instantes con el vasto panorama que despliega la historia ("temps perdu") es el tema principal de la tendencia enciclopédica. En Proust, la repetición de determinadas experiencias a intervalos muy diseminados crea, a partir del tiempo, estos momentos intemporales; en *Finnegans Wake* la totalidad de la historia misma se presenta como una única y gigantesca anti-epifanía. A escala más reducida pero que sigue siendo enciclopédica, *The Waste Land,* de Eliot, y *Between the Acts,* el último y más profundo libro de Virginia Woolf, tienen en común (hecho impresionante, porque no tienen en común nada más) un sentido del contraste entre el curso de toda la civilización y los tenues destellos de los momentos significativos que revelan su sentido. Y del mismo modo en que al poeta romántico le fue posible escribir, como individuo, en formas continuas, así el modo irónico se racionaliza gracias a teorías críticas sobre la esencial discontinuidad de la poesía. La técnica paradójica de la poesía que es enciclopédica y a la vez discontinua, la técnica de *The Waste Land* y de los *Cantos,* de Ezra Pound, es, como su contrario directo en Wordsworth, una innovación técnica que anuncia un nuevo modo.

Detalles de esta misma técnica encajan dentro del patrón general y de la ironía temática. El modo irónico de decir una cosa y de significar algo más bien diferente se incorpora a la doctrina de Mallarmé que consiste en evitar la afirmación directa. La práctica de suprimir los predicados, de yuxtaponer simplemente las imágenes sin hacer la más mínima aserción sobre sus relaciones, es coherente con el esfuerzo de evitar la retórica oratoria. Lo mismo es cierto con respecto a la eliminación de apóstrofes y procedimientos similares para incluir cierta mimesis de la alocución directa. Un estudio ha demostrado inclusive un incremento sustancial en el uso del artículo definido en el modo irónico, uso que, según dicen, está vinculado con el sentido implícito de un grupo iniciado consciente de que hay un significado real detrás del exterior irónico desconcertante.

El retorno de la ironía al mito que observamos en la ficción, halla su paralelo en ciertas tendencias del artesano irónico a volver a lo oracular. Esta tendencia va a menudo acompañada por teorías cíclicas de la historia que contribuyen a racionalizar la idea de un retorno, constituyendo la aparición de dichas teorías un fenómeno típico del modo irónico. Tenemos a Rimbaud y su *"dérèglement de tous les sens"*, destinado a hacer de él una reencarnación del Prometeo que trajo al mundo el fuego divino y restaurar la antigua conexión mítica entre lo maníaco y lo mántico. Tenemos a Rilke y su vida entera dedicada a una tensa escucha de la voz oracular en su interior. Tenemos a Nietzsche proclamando el advenimiento de un nuevo poder divino en el hombre, proclamación que queda algo confusa al incluir una teoría del retorno de lo idéntico. Tenemos a Yeats, quien nos dice que el ciclo occidental toca ya a su fin y que está por comenzar un nuevo ciclo clásico, ocupando en él Leda y el cisne el puesto de la paloma y de la virgen. Tenemos a Joyce y su teoría viconiana de la historia, que considera a nuestra propia época como un frustrado apocalipsis seguido, al instante, por el retorno a un período anterior a Tristán.

En lo que atañe a las inferencias que puedan hacerse del anterior examen, una de ellas consiste claramente en que muchas suposiciones críticas al uso tienen un contexto histórico limitado. En nuestros días cunde un provincialismo irónico que, en literatura, busca por doquier la objetividad absoluta, la suspensión de los juicios morales, concentración en la pura maestría verbal y otras virtudes similares. El provincialismo romántico, que busca por doquier genios y testimonios de una gran personalidad, no está tan de moda pero sigue presente. El modo mimético elevado también tuvo sus pedantes, intentando todavía algunos de ellos aplicar cánones de forma ideal en el siglo XVIII e incluso en el XIX. Lo que aquí se sugiere es que ningún conjunto de criterios críticos que deriven de un modo único puede asimilar nunca la verdad total acerca de la poesía.

Puede observarse una tendencia general a reaccionar con fuerza contra el modo inmediatamente precedente y, en menor

escala, a retornar a algunos de los criterios del abuelo modal. Así, los humanistas de la época del mimético elevado despreciaban por lo general a los "fabuladores y grandes mentirosos", como los llama el E.K. de Spenser, que produjeron el romance medieval. Pero, como podemos ver en Sidney, nunca se cansaron de justificar la poesía refiriéndose a la importancia social de la fase mítica original. Tendían a pensar de sí mismos como oráculos profanos del orden de la naturaleza, que respondían a las circunstancias de la cosa pública al igual que los poetas oraculares, pero dentro del contexto de la ley social y natural. Los románticos, como poetas temáticos del período mimético bajo, se enfrentaron con los métodos de imitar a la naturaleza que practicaron sus predecesores y volvieron al modo del romance.

En la literatura inglesa, los criterios románticos se mantuvieron principalmente gracias a los victorianos, indicando así una continuidad en el modo; la larga rebelión anti-romántica que comenzó alrededor de 1900 (y en la literatura francesa varias décadas antes) indicó un desplazamiento hacia lo irónico. En el nuevo modo, la afición por el pequeño grupo compacto, el sentido de lo esotérico y la nostalgia por lo aristocrático que ha producido fenómenos tan diferentes como el monarquismo de Eliot, el fascismo de Pound y el culto de la caballería en Yeats, son todos, de cierta manera, parte de una reversión a los criterios del mimético elevado. El sentido del poeta como cortesano, de la poesía al servicio de un príncipe, de la suprema importancia del simposio o grupo de élite, se encuentran entre las concepciones del mimético elevado que se reflejan en la literatura del siglo XX, especialmente en la poesía de la tradición *symboliste,* de Mallarmé a George y Rilke. Las excepciones a esta tendencia son a veces menos excepcionales de lo que parecen. La Sociedad Fabiana, cuando Bernard Shaw recién se afilió a ella, era un grupo especialmente esotérico como para satisfacer al mismo Yeats: tras haberse convertido el socialismo fabiano en un movimiento de masas, Shaw, a la larga, se convirtió, inequívocamente, en un monárquico frustrado.

Una vez más, podemos observar que cada época de la cul-

tura occidental ha hecho uso notorio de la literatura clásica más próxima a ella en modo: las versiones romanceadas de Homero en la Edad Media; la épica virgiliana, el simposio platónico y el amor cortesano ovidiano en el mimético elevado; la sátira romana en el mimético bajo; los productos del último período posible del latín en la fase irónica del *A Rebours,* de Huysmans

Vimos en nuestro examen de los modos ficcionales que el poeta nunca imita la "vida", en el sentido de que la vida se convierta en algo más que el contenido de su obra. En cada modo, él impone la misma clase de forma mítica a su contenido, pero hace diferentes adaptaciones de ella. De modo similar, en los modos temáticos, el poeta nunca imita el pensamiento, salvo en el mismo sentido de imponer una forma literaria a su pensamiento. El fracaso en comprender esta situación produce una falacia a la que podemos asignar el término general de "proyección existencial". Supóngase que un escritor descubra que tiene éxito con las tragedias. Sus obras estarán inevitablemente llenas de melancolía y catástrofe, y en sus escenas finales habrá personajes en derredor que hagan comentarios acerca de la dureza de la necesidad, de las vicisitudes de la fortuna y de la inevitabilidad del destino. Estos sentimientos son parte de la *dianoia* de la tragedia; pero un escritor que se especialice en tragedias puede llegar a sentir que en ellas se expresa la más profunda de las filosofías y comenzar a expresarse él mismo en términos parecidos cuando se le pregunte cuál es su propia filosofía de la vida. Por otro lado, un escritor cuya especialidad sea la comedia y los desenlaces felices hará que sus personajes se reúnan al final para hablar sobre los beneficios de la providencia, los milagros que ocurren cuando menos se esperan, el espíritu de agradecimiento y alegría que deberíamos todos sentir por los favores de la vida.

Por lo tanto, es natural que la tragedia y la comedia arrojen, por así decirlo, sus sombras sobre la filosofía y conformen una filosofía del destino y una filosofía de la providencia, respectivamente. Thomas Hardy y Bernard Shaw florecen ambos alrededor de 1900 y ambos estaban interesados en el

evolucionismo. Hardy tuvo mejor fortuna con la tragedia y vio el evolucionismo en términos de un mejoramiento estoico, de una voluntad inmanente schopenhauriana y de una actividad de la "suerte" o el "azar", en que cualquier vida individual podía ser sacrificada. Shaw, quien escribió comedias, vio el evolucionismo como algo creador, que inducía a la política revolucionaria, el advenimiento de un superhombre y a todo lo que atañe a la metabiología. Pero salta a la vista que Hardy y Shaw no son filósofos sustanciales y que han de quedar o caer sólo por sus logros en la poesía, la ficción y el drama.

Similarmente, cada modo de la literatura elabora su propia proyección existencial. La mitología se proyecta como teología: es decir, el poeta mitopoético usualmente acepta algunos mitos como "verdaderos" y conforma de acuerdo con ellos su estructura poética. El romance puebla el mundo con personalidades o poderes fantásticos, normalmente invisibles: ángeles, demonios, hadas, espectros, animales encantados, espíritus elementales como los de *The Tempest y Comus.* Dante escribió de acuerdo con este modo, pero no especulativamente: él aceptó los seres espirituales que reconoce la doctrina cristiana y no se ocupa de otros. Pero para un poeta tardío, interesado en las técnicas del romance —Yeats, por ejemplo— es probable que se proyecte la interrogante acerca de si estas misteriosas criaturas, y cuáles de entre ellas, "existen realmente". El mimético elevado se proyecta principalmente en una filosofía casi platónica de formas ideales, como el amor y la belleza de los himnos de Spenser o las virtudes de *The Faerie Queene;* y el mimético bajo se proyecta principalmente en una filosofía de génesis y organismo, como la de Goethe, que descubre unidad y evolución en todas las cosas. La proyección existencial de la ironía al mito se ve acompañado no sólo por las teorías cíclicas de la historia ya mencionadas, sino, en una etapa posterior, por un interés generalizado en la filosofía sacramental y en la teología dogmática.

Eliot hace un distingo entre el poeta que crea una filosofía para sí mismo y el poeta que recoge la que está más a la mano, y sugiere que el último procedimiento resulta mejor,

o al menos más seguro, para la mayoría de los poetas. El distingo es fundamentalmente un distingo entre la práctica de los poetas temáticos del mimético bajo y la de los del modo irónico. Poetas como Blake, Shelley, Goethe y Víctor Hugo se vieron obligados por las convenciones de su modo a presentar el aspecto conceptual de sus imágenes como si se hubiera engendrado a sí mismo; los poetas del pasado siglo tienen convenciones y compulsiones diferentes. Pero si es acertado el parecer que aquí se plantea acerca de la relación de la forma y del contenido en la poesía, entonces, haga lo que haga, el poeta seguirá teniendo que enfrentarse con los mismos problemas técnicos.

Ya a partir de Aristóteles la crítica ha tenido a pensar en la literatura como *esencialmente* mimética y dividida en una forma "elevada" de epopeya y tragedia que trata de las figuras de la clase dominante, y una forma baja, limitada a la comedia y la sátira y que se interesa más por personajes como nosotros mismos. Esperamos que el esquema más amplio que ha propuesto este capítulo permitirá establecer un trasfondo útil contra el cual se puedan relacionar las opiniones diferentes y, en apariencia, contradictorias de Platón acerca de la poesía. *Fedro* trata ampliamente de la poesía como mito y constituye un comentario del tratamiento que hace Platón del mito; *Ion,* centrado en la figura de un juglar o rapsoda, propone concepciones tanto enciclopédicas como conmemoratorias de la poesía, típicas del modo romántico; *El Banquete,* que presenta a Aristófanes, adopta los cánones del mimético elevado que acaso están más cerca de los propios puntos de vista de Platón. La célebre disquisición al final de *La República* tiene aquí cabida como una polémica contra el elemento mimético *bajo* en la poesía; y en el *Cratilo* se nos ofrecen las técnicas irónicas de ambigüedad, asociación verbal, paronomasia y la maquinaria que hoy resucita la crítica para tratar de la poesía del modo irónico —la crítica que, por un extremo refinamiento de ironía, se llama la "nueva" crítica.

Asimismo, la diferencia en énfasis que hemos descrito como ficcional y temática corresponde a una discriminación entre dos visiones de la literatura que ha atravesado toda la

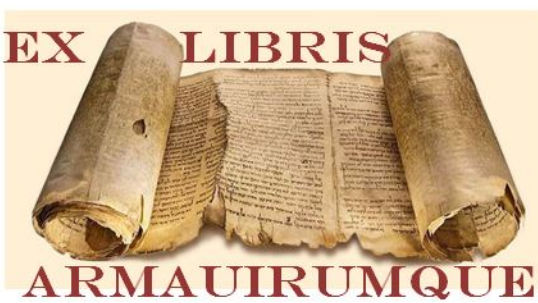
historia de la crítica. Estas dos visiones son la estética y la creadora, la aristotélica y la longiniana, la visión de la literatura como producto y la visión de la literatura como proceso. Para Aristóteles el poema es una *techne* o artefacto estético: como crítico él se interesa principalmente en las formas ficcionales más objetivas y su concepción central es la catarsis. La catarsis implica el desapego del espectador, tanto de la obra misma como de su autor. La frase "distancia estética" se acepta ahora generalmente en la crítica, pero es casi una tautología: dondequiera que haya aprensión estética hay desapego intelectual y emotivo. Los principios de la catarsis en otras formas ficcionales distintas de la tragedia, tales como la comedia o la sátira, no fueron elaborados por Aristóteles y, por lo tanto, tampoco lo han sido desde entonces.

En el aspecto temático de la literatura resalta más la relación externa entre el autor y el lector, y cuando así sucede, las emociones de piedad y terror quedan implícitas o contenidas más bien que purificadas. En la catarsis las emociones se purifican al vincularse con objetos; allí donde se compenetran con la reacción quedan desapegadas y permanecen en la mente como condiciones *a priori.* Hemos observado que el terror sin objeto, como condición mental anterior al hecho de tener miedo a algo, se concibe hoy como *Angst* o angustia, término éste un tanto angosto para sentimientos que van del placer de *Il Penseroso* al dolor de *Les Fleurs du Mal.* En el área general del placer se da la concepción de lo sublime, en la que la austeridad, la melancolía, la grandeza e incluso la amenaza son fuente de sentimientos románticos de tipo *penseroso.*

De modo similar, definimos la piedad sin objeto como animismo imaginativo que por doquier encuentra cualidades humanas en la naturaleza y que incluye "lo bello", que es tradicionalmente el término que corresponde a lo sublime. Lo bello tiene la misma relación con lo menudo que lo sublime con lo grande, y guarda estrecha relación con el sentido de lo complejo y exquisito. Las hadas del folklore inglés se convirten en la *Mustard-Seed,* de Shakespeare, y la *Pigwiggen,* de Drayton, y el animismo de Yeats se relaciona con su

sentido de "muchas adorables cosas de ingenio" y con su imagen del pájaro de juguete en *Sailing to Byzantium.*

Del mismo modo que la catarsis es la concepción principal del enfoque aristotélico de la literatura, asimismo el éxtasis o absorción es la concepción principal del enfoque de Longino. Se trata de un estado de identificación que implica al lector, al poema y, a veces, por lo menos idealmente, al poeta mismo. Decimos lector porque la concepción longiniana es fundamentalmente la de una reacción temática o individualizada: sirve más en el caso de poemas líricos, así como la aristotélica es más útil para el drama. A veces, sin embargo, las categorías normales de enfoque no son las más acertadas. En *Hamlet,* como ha demostrado Eliot, la cantidad de emoción que provoca el héroe excede con mucho a sus objetos; pero ciertamente la conclusión correcta que se debe extraer de esta aguda intuición es que *Hamlet* puede enfocarse más bien en calidad de tragedia de *Angst* o melancolía, como estado en sí mismo, que como una mimesis puramente aristotélica de la acción. Por otro lado, hay quienes, incluyendo a Johnson, consideran que la falta de compromiso emotivo en *Lycidas* es un defecto del poema, pero no cabe duda de que la justa conclusión es que *Lycidas,* al igual que *Samson Agonistes,* debe leerse, "toda pasión rendida", en términos de catarsis.



Segundo Ensayo

CRITICA ETICA: TEORIA DE LOS SIMBOLOS

CRITICA ETICA: TEORIA DE LOS SIMBOLOS

Introducción

DE LOS PROBLEMAS que surgen por falta de vocabulario técnico en la poética, dos exigen atención especial. Es particularmente desconcertante el hecho, ya mencionado, de que no exista palabra para designar la obra de arte literaria. Se puede invocar la autoridad de Aristóteles para usar "poema" en este sentido, pero la costumbre declara que el poema es una composición en metro y hablar de *Tom Jones* como si fuera un poema sería un abuso del lenguaje ordinario. Se puede discutir la cuestión de si las grandes obras en prosa merecen llamarse poesía en un sentido más amplio, pero la respuesta sólo puede ser cosa de gusto en cuanto a definiciones. El intento de introducir juicios de valor en la definición de la poesía (p. ej.: "¿Qué queremos decir, después de todo, con poema —esto es, con algo digno de este nombre?") sólo logra aumentar la confusión. Así lo hace también el viejo esnobismo acerca de la superioridad del metro, el cual ha dado a "prosado" el significado de tedioso y a "prosaico" el significado de pedestre. Tanto como puedo, uso "poema" y sus relativos por sinécdoque porque son palabras cortas; pero allí donde la sinécdoque daría lugar a confusión, tendrá el lector que contentarse con una jerga tan cacofónica como "estructura verbal hipotética" y otros términos parecidos.

El otro asunto se refiere al uso de la palabra "símbolo", que en este ensayo quiere decir cualquier unidad de cualquier estructura literaria que pueda aislarse para su examen crítico. Una palabra, una frase o una imagen que se usan con cierto género de referencia especial (es esto lo que se supone, por lo común, que quiere decir un símbolo) son todos símbolos cuando constituyen elementos discernibles para el análisis crítico. Incluso las letras con las que un escritor compone sus palabras forman parte de su simbolismo en este sentido: se aíslan sólo en casos especiales, tales como la aliteración o la ortografía dialectal, pero sabemos que simbolizan sonidos. La crítica como un todo, en términos de esta definición, comenzaría con la sistematización del simbolismo literario y consistiría en ello, en gran medida. De esto se sigue que deben usarse otras palabras para clasificar los diferentes tipos de simbolismo.

Por el hecho de que debe haber tipos diferentes, la crítica literaria difícilmente puede ser una actividad simple o de un solo nivel. Mientras más familiarizado esté uno con una gran obra literaria, más crece la propia comprensión de ella. Por lo demás, uno siente que crece en la comprensión de la obra misma, no en el cúmulo de cosas que puedan atribuírsele. Parece inevitable la conclusión de que una obra de arte literaria contiene una diversidad o secuencia de significados. Sin embargo, rara vez se ha hecho frente, con toda equidad, a esta conclusión en la crítica desde la Edad Media, cuando se tomó de la teología un esquema exacto de significados literales, alegóricos, morales y anagógicos para aplicarlo a la literatura. Hoy en día, existe una mayor tendencia a considerar el problema del significado literario como subsidiario de los problemas de la lógica simbólica y de la semántica. En lo que sigue trato de operar lo más independientemente posible de estos últimos tópicos, sobre la base de que el sitio más apropiado para comenzar a hacer indagaciones acerca de una teoría del significado literario está en la literatura.

El principio del significado multíplice o "polisemo", como lo llama Dante, ya no es una teoría, mucho menos una gastada superstición, sino un hecho establecido. Lo que lo ha

establecido es la evolución simultánea de varias escuelas diferentes de crítica moderna, cada una de las cuales ha hecho una elección discriminativa de símbolos para su análisis. El estudioso moderno de teoría crítica se enfrenta con un cuerpo de retóricos que hablan de textura y asalto frontal; con especialistas en historia que tratan de tradiciones y fuentes; con críticos que usan materiales tomados de la psicología y de la antropología; con partidarios de Aristóteles, de Coleridge, de Santo Tomás, de Freud, de Jung y de Marx; con especialistas en mitos, ritos, arquetipos, metáforas, ambigüedades y formas significativas. El estudioso debe, o bien admitir el principio del significado polisemo o escoger uno de estos grupos y tratar luego de demostrar que todos los demás son menos legítimos. El primero es el camino del saber y conduce al progreso del conocimiento; el segundo es el camino de la pedantería y nos ofrece una amplia selección de fines, siendo los más notables, hoy en día, la erudición fantástica, o crítica del mito; la erudición contenciosa o crítica histórica; y la erudición delicada o "nueva" crítica.

Una vez que hemos admitido el principio del significado polisemo, podemos, ya sea detenernos en una posición puramente relativa y pluralista, ya sea seguir adelante, considerando la posibilidad de que haya un número finito de métodos críticos válidos y de que todos pueden contenerse en una sola teoría. De ello no se sigue que todos los significados puedan disponerse, como lo implica el esquema medieval de los cuatro niveles, en una secuencia jerárquica, en la cual los primeros pasos son comparativamente elementales y la aprehensión se vuelve más sutil y rarificada a medida que uno avanza. Aquí se emplea el término nivel sólo por comodidad y no debería tomarse como si indicara una creencia de mi parte en una serie de grados de iniciación crítica. Por otro lado, hay que hacer una salvedad general con respecto a la concepción del significado polisemo: el significado de una obra literaria forma parte de un todo más amplio. En el ensayo anterior vimos que el significado o *dianoia* era uno de tres elementos, siendo los otros dos el *mythos* o narración y el *ethos* o caracterización. Por lo tanto, vale más pensar, no

simplemente en una secuencia de significados sino en una secuencia de contextos o relaciones en la que puede ubicarse la obra entera del arte literario, teniendo cada contexto su *mythos* y su *ethos* característicos, así como su *dianoia* o significado. Llamo "fases" a estos contextos o relaciones.

Fases literales y descriptivas: El símbolo como motivo y como signo

Siempre que leemos algo descubrimos que nuestra atención se desplaza en dos direcciones al mismo tiempo. Una dirección es externa o centrífuga y en ella nos desplazamos, fuera de nuestra lectura, de las palabras individuales a las cosas que significan o en la práctica, al recuerdo que tenemos de la asociación convencional que hay entre ellas. La otra dirección es interna o centrípeta y en ella tratamos de elaborar, a partir de las palabras, el sentido del más amplio patrón verbal que constituyen. En ambos casos nos ocupamos de símbolos, pero cuando atribuímos un significado externo a una palabra se nos ofrece, además del símbolo verbal, la cosa representada o simbolizada por él. En realidad, se nos ofrece una serie de estas representaciones: el símbolo verbal "gato" es un conjunto de señales negras en una página que representan una secuencia de ruidos que representan una imagen o recuerdo que representa un animal que dice miau. Aquí puede llamarse *signos* a los símbolos entendidos de esta manera, como unidades verbales que, convencional y arbitrariamente, representan cosas y apuntan hacia ellas, fuera del lugar donde ocurren. Sin embargo, cuando tratamos de captar el contexto de las palabras, la palabra "gato" es un elemento dentro de un cuerpo más amplio de significado. No es fundamentalmente un símbolo "de" algo, porque a este respecto no representa, sino que conecta. Nos resulta difícil decir siquiera que representa parte de la intención del autor cuando la puso allí, ya que la intención del autor deja de existir como factor separado tan pronto como ha terminado de revisar su obra. Los elementos verbales que se entienden, interna o centrípetamente, como partes de una estructura verbal son, en

cuanto símbolos, simple y literalmente elementos verbales o unidades de una estructura verbal. (Debería prestarse atención a la palabra "literalmente"). Podemos llamar *motivos* a tales elementos, tomando en préstamo un término de la música.

Estos dos modos de entendimiento tienen lugar simultáneamente en toda lectura. Es imposible leer la palabra "gato" en un contexto sin que se produzca algún chispazo representativo del animal que así se llama; es imposible ver el mero signo "gato" sin preguntarse a qué contexto pertenece. Pero las estructuras verbales pueden clarificarse de acuerdo a si la dirección *final* del significado es externa o interna. En la escritura descriptiva y aseverativa la dirección final es externa. Aquí la estructura verbal intenta representar cosas que le son externas y se evalúa en términos de la exactitud con que las representa. La correspondencia entre el fenómeno y el signo verbal constituye la verdad; la falta de ella, la falsedad; la falta de conexión es la tautología, estructura puramente verbal que no puede salir de sí misma.

En todas las estructuras verbales literarias la dirección final del significado es interna. En literatura, los criterios de significado externo son secundarios, ya que las obras literarias no pretenden describir ni aseverar, razón por la cual no son verdaderas, no son falsas y, sin embargo, tampoco son tautológicas, o al menos no en el sentido en que una afirmación tal como "lo bueno es mejor que lo malo" es tautológica. Acaso la mejor manera de describir el significado literario sea llamándolo hipotético y una relación hipotética o supuesta con el mundo exterior es parte de lo que usualmente se quiere decir con la palabra "imaginativo". Esta palabra ha de diferenciarse de "imaginario", que usualmente se refiere a una estructura verbal aseverativa que no logra demostrar sus aseveraciones. En literatura, las cuestiones de hecho o verdad se subordinan al fin primordialmente literario de producir una estructura de palabras por mor de sí misma y los valores de signo que tienen los símbolos se subordinan a su importancia como estructura de motivos conectados entre sí. Dondequiera que se nos ofrezca una estructura verbal autó-

noma de esta clase, tenemos literatura. Dondequiera que falte esta estructura autónoma, tenemos lenguaje, palabras que se usan instrumentalmente para ayudar a la conciencia humana o para comprender otra cosa. La literatura es una forma especializada del lenguaje, así como el lenguaje lo es de la comunicación.

La razón por la cual se produce la estructura literaria es, aparentemente, que el significado interno, el modelo verbal autónomo, es el campo de las reacciones relacionadas con el placer, la belleza y el interés. La contemplación de un patrón independiente, sea o no de palabras, es, a todas luces, una gran fuente del sentido de lo bello y del placer que lo acompaña. El hecho de que se despierte interés muy fácilmente con un patrón de este tipo resulta familiar para cualquiera que maneje palabras, desde el poeta al conversador de sobremesa que se aparta de la arenga aseverativa para presentar la estructura autónoma de correlaciones verbales que se conoce como chiste. Sucede con frecuencia que un trozo de escritura descriptiva original, tal como las historias de Fuller y Gibbon, perdura en virtud de su "estilo" o patrón verbal interesante, tras haberse desvanecido su valor como representación de hecho.

El viejo precepto de que la poesía se destina a deleitar e instruir suena como una torpe endíadis, ya que usualmente no sentimos que un poema opera en nosotros dos cosas diferentes, pero podemos comprenderlo cuando lo relacionamos con estos dos aspectos del simbolismo. En literatura, lo que entretiene es anterior a lo que instruye o, como podríamos decir, el principio de realidad está supeditado al principio de placer. En las estructuras verbales aseverativas queda invertida la prioridad. Por supuesto, no es posible eliminar completamente de la literatura ninguno de los dos factores.

Una de las características más habituales e importantes de la literatura es la ausencia de un objetivo que determine la precisión descriptiva. Tal vez nos gustaría estar ciertos de que el autor de un drama histórico conocía los hechos históricos de su tema y de que no los alteraría sin tener sus razones. Pero nadie niega que estas razones puedan existir

en literatura. Parece que sólo existen allí: el historiador selecciona sus hechos, pero sugerir que los ha manipulado para producir una estructura más simétrica sería dar base a un pleito por difamación. Hay quienes dicen que algunos otros tipos de estructuras verbales, tales como la teología y la metafísica, son centrípetos en su significado final y, por ende, tautológicos ("puramente verbales"). No tengo opinión al respecto, salvo que en la crítica literaria la teología y la metafísica deben tratarse como aseverativas porque están fuera de la literatura y todo lo que influya a la literatura desde fuera crea en ella un movimiento centrífugo, ya sea que éste se dirija hacia la naturaleza del ser absoluto o bien hacia los consejos sobre el cultivo del lúpulo. Asimismo es evidente que la proporción entre el sentido de que nos entretienen amenamente y el sentido de que nos instruyen o despiertan a la realidad varía según las diferentes formas de la literatura. El sentido de la realidad es, por ejemplo, mucho más elevado en la tragedia que en la comedia, ya que en la comedia la lógica de los acontecimientos normalmente cede el paso al deseo que tiene el público de un desenlace feliz.

El privilegio, aparentemente único en su género, de hacer caso omiso de los hechos, le ha dado al poeta su reputación tradicional de mentiroso autorizado y explica por qué tantas palabras que denotan la estructura literaria —"fábula", "ficción", "mito" y otras por el estilo— tienen un sentido suplementario de falsedad, tal como la palabra noruega *digter* que, según dicen, significa tanto mentiroso como poeta. Pero, como ya observara Sir Philip Sidney, "el poeta nunca afirma" y, por lo tanto no miente, como tampoco dice la verdad. El poeta, como el matemático puro, depende, no de la verdad descriptiva sino de la conformidad con sus postulados hipotéticos. La aparición de un espectro en *Hamlet* presenta la hipótesis: *"haya un espectro en Hamlet"*. Nada tiene que ver con el hecho de que los espectros existan o no, ni de que Shakespeare y su público pensaban que existían. Un lector en desacuerdo con los postulados, que no soporta a *Hamlet* porque no cree que existan los espectros ni que la gente hable en pentámetros, nada tiene que ver con la literatura. No

puede discriminar entre la ficción y el hecho, y pertenece a la misma categoría de las personas que mandan cheques a las estaciones de radio para socorrer a las atribuladas heroínas de melodrama. Podemos observar aquí, ya que este aspecto tendrá más tarde su importancia, que el postulado que se acepta, el pacto en que está de acuerdo el lector antes de poder empezar su lectura, es lo mismo que una convención.

Se dice a menudo de la persona a quien no se puede hacer comprender en qué consiste la convención literaria, que tiene un "espíritu literal". Pero como seguramente "literal" debe tener alguna conexión con las letras, parece extraño que se emplee la locución "espíritu literal" para designar a analfabetos imaginativos. La razón de la anomalía es interesante y tiene importancia para nuestra argumentación. Tradicionalmente, la locución "significado literal" se refiere al significado descriptivo que carece de ambigüedad. Por lo común se dice que la palabra gato "significa literalmente" gato cuando es el signo adecuado de gato, cuando tiene una relación representativa simple con el animal que dice miau. Este sentido del término "literal" procede de la Edad Media y acaso se deba al origen teológico de las categorías críticas. En teología, el significado literal de la Escritura es, por lo general, su significado histórico, su precisión como registro de verdades o hechos. Dante dice, al comentar el verso de los Salmos: "Cuando Israel salió de Egipto", "considerando sólo la letra, lo que nos es significado (*significatur nobis*) es el éxodo de los israelitas a Palestina en tiempos de Moisés". La palabra "significado" muestra que el significado literal es aquí la clase más simple de significado descriptivo, como seguiría siéndolo para un "literalista" bíblico.

Pero esta concepción del significado literal como simple significado descriptivo de nada sirve para la crítica literaria. Un acontecimiento histórico no puede ser nada más que un acontecimiento histórico; una narración en prosa que lo describa no puede ser literalmente nada más que una narración en prosa. El significado literal de la propia *Commedia,* de Dante, no es histórico; no es, en todo caso, una *simple* descripción de lo que "realmente" le sucede a Dante. Y si un

poema no puede ser literalmente nada más que un poema, entonces la base literal del significado, en poesía, sólo puede ser sus letras, su estructura interna de motivos concatenados. Siempre nos equivocamos al decir, en el contexto de la crítica, "este poema significa literalmente" —para dar luego de él una paráfrasis en prosa. Todas las paráfrasis abstraen un significado secundario o externo. Entender un poema literalmente significa entenderlo como poema en su totalidad y tal como se presenta. Un entendimiento de este tipo comienza en la total rendición de la mente y de los sentidos al impacto de la obra como un todo para luego empeñar sus esfuerzos en unificar los símbolos con vistas a una percepción simultánea de la unidad de la estructura. (Constituye una secuencia *lógica* de elementos críticos: *integritas, consonantia, claritas,* de la argumentación de Stephen en el *Portrait,* de Joyce. No tengo idea de cuál pueda ser la secuencia psicológica o de si existe tal secuencia; supongo que no lo habría en una teoría de la *Gestalt*). La comprensión literal ocupa en la crítica el mismo puesto que la observación, la directa exposición de la mente a la naturaleza, en el método científico. "Todo poema ha de ser necesariamente una unidad perfecta", dice Blake: esto, como implican sus términos, no es una afirmación de hecho acerca de todos los poemas existentes sino el enunciado de la hipótesis que todo lector adopta al tratar por vez primera de comprender hasta el poema más caótico que se haya escrito jamás.

Cierto principio de recurrencia parece ser fundamental en todas las obras de arte y esta recurrencia se designa, por lo general, como ritmo cuando se mueve en el tiempo y como forma cuando se despliega en el espacio. Así, hablamos del ritmo de la música y de la forma de la pintura. Pero un leve incremento de sutileza nos hará pronto hablar de la forma de la música y del ritmo de la pintura. La inferencia estriba en que todas las artes poseen tanto un aspecto temporal como uno espacial, sea cual fuere el que tome la delantera en el momento de presentarse. La partitura de una sinfonía puede estudiarse al mismo tiempo como un patrón en despliegue: una pintura puede estudiarse como la trayectoria de una in-

trincada danza del ojo. Las obras literarias también se mueven en el tiempo como la música y se despliegan en imágenes como la pintura. La palabra narración o *mythos* comunica el sentido de movimiento que capta el oído y la palabra significado o *dianoia* comunica, o al menos conserva, el sentido de simultaneidad que capta el ojo. *Escuchamos* el poema a medida que se mueve de comienzo a fin, pero tan pronto como su totalidad está en nuestra mente "vemos" enseguida lo que quiere decir. Con mayor exactitud, esta reacción no corresponde simplemente a *la* totalidad *del* poema, sino a *una* totalidad que hay *en* él: tenemos una visión de significado o *dianoia* cada vez que es posible una aprehensión simultánea.

Ahora bien, como un poema es literalmente un poema, pertenece, en su contexto literal, a esa clase de cosas que se llaman poemas, que, a su vez forman parte de la clase más amplia conocida como obras de arte. Desde este punto de vista, el poema presenta un flujo de sonidos que se aproxima a la música, por un lado, y, por otro, un patrón integrado por imágenes que se aproxima a lo pictórico. Literalmente, pues, la narración de un poema es su ritmo o movimiento de palabras. Si un dramaturgo escribe un parlamento en prosa y luego lo reescribe en verso suelto, ha hecho un cambio rítmico estratégico y, por lo tanto, un cambio en la narración literal. Aún si altera "vino un día" por "un día vino", ha hecho una minúscula alteración de la secuencia y así, literalmente, de su ritmo y narración. De modo similar, el significado de un poema es literalmente su forma o integridad como estructura verbal. Sus palabras no pueden separarse ni vincularse con los valores de signo: todos los posibles valores de signo de una palabra quedan absorbidos en una complejidad de relaciones verbales.

El significado de la palabra es, por lo tanto, desde el punto de vista centrípeto o de significado interno, variable o ambiguo, por usar un término ya familiar en la crítica, término que, de modo muy significante, resulta peyorativo cuando se aplica a la escritura de aseveraciones. Dicen que Pope emplea la palabra "wit" en nueve sentidos diferentes, en su *Essay on Criticism*. En la escritura aseverativa, este tema con

variaciones de carácter semántico sólo sería capaz de producir un embrollo irreparable. En poesía, indica los alcances de significados y contextos que puede tener una palabra. El poeta no equipara una palabra con un significado; sí establece las funciones o poderes de las palabras. Pero cuando consideramos los símbolos de un poema como *signos* verbales, el poema aparece en un contexto completamente distinto, al igual que su narración y su significado. Tocante a la descripción, un poema no es primordialmente una obra de arte, sino primordialmente una estructura *verbal* o conjunto de palabras representativas que debe clasificarse junto con otras estructuras verbales como los libros de jardinería. En este contexto, narración significa la relación del orden de palabras con los acontecimientos de la vida de "fuera"; significado quiere decir la relación de su forma con un cuerpo de proposiciones aseverativas, y la concepción del simbolismo que está implícita es aquella que la literatura tiene en común, no con las artes, sin con otras estructuras de palabras.

En esta etapa se nos ofrece considerable cantidad de abstracción. Cuando pensamos en la narración de un poema como en una descripción de acontecimientos, ya no pensamos en la narración como si literalmente abarcara toda palabra y letra. Pensamos más bien en una secuencia de acontecimientos de bulto, en los elementos obvios y exteriormente impresionantes en el orden de las palabras. De modo similar, pensamos en el significado como en la clase de significado discursivo que puede reproducir la paráfrasis en prosa de un poema. Razón por la cual una abstracción paralela entra en la concepción del simbolismo. En el nivel literal, donde los símbolos son motivos, cualquier unidad, incluso las letras, puede tener importancia para nuestra compresión. Pero es posible que sólo se trate críticamente como signos a los símbolos amplios e impresionantes. Las preposiciones y conjunciones son casi puramente conectivas. Un diccionario, que es fundamentalmente una tabla de valores de signo convencionales, nada puede decirnos acerca de estas palabras a no ser que ya las entendamos.

De este modo, la literatura en su contexto descriptivo es

un cuerpo de estructuras verbales hipotéticas. Estas últimas se encuentran entre las estructuras verbales que describen o disponen acontecimientos efectivos o historias y aquellas que describen o disponen ideas efectivas o que representan objetos físicos, como las estructuras verbales de la filosofía y de la ciencia. Es evidente que aquí no podemos examinar la relación del mundo espacial con el conceptual; pero desde el punto de vista de la crítica literaria, la escritura descriptiva y la escritura didáctica, la representación de objetos naturales y de ideas, son simplemente dos ramas distintas del significado centrífugo. Podemos usar la palabra "trama" o "relato" (*"story"*) para la secuencia de acontecimientos generales y la conexión de *story* con historia queda indicada en la etimología. Pero es más difícil usar "pensamiento", o incluso "contenido de pensamiento", para el aspecto representativo de la forma, o significado general, porque "pensamiento" también describe aquello mismo de lo que estamos tratando de diferenciarlo. Estos son los problemas que plantea un vocabulario de poética.

Por supesto, las fases literal y descriptiva del simbolismo están presentes en toda obra literaria. Pero encontramos (como también sucede con las otras fases) que cada fase guarda relación particularmente estrecha con cierta clase de literatura, así como con cierto tipo de procedimiento crítico. Es probable que la literatura que haya recibido una influencia profunda del aspecto descriptivo del simbolismo, tienda hacia el realismo en su narración y hacia la didáctica o descripción en su significado. Su ritmo predominante será la prosa del discurso directo y su principal esfuerzo será dar una impresión tan nítida y honrada de la realidad externa como le es posible a una estructura hipotética. En el naturalismo documental, que generalmente se asocia con nombres tales como Zola y Dreiser, la literatura se aventuró lo que pudo, sin dejar de ser literatura, en la representación de la vida, que había de ser juzgada por la exactitud de su descripción más bien que por su integridad como estructura de palabras. Más allá de este punto, el elemento hipotético o ficcional de la literatura comenzaría a disolverse. Desde luego, son muy amplios los

límites de una expresión literaria de esta índole y casi todo el vasto imperio de la poesía, del drama y de la ficción en prosa realista se encuentra abarcado por ellos. Pero advertimos que la gran época del naturalismo documental, el siglo diecinueve, fue igualmente la época de la poesía romántica que, al concentrarse en el proceso de la creación imaginativa, indicaba un sentimiento de tensión entre los elementos hipotéticos y los aseverativos en la literatura.

Esta tensión estalla finalmente en el movimiento llamado *symbolisme,* término que ampliamos aquí para que abarque toda la tradición que se elabora con gran coherencia a través de Mallarmé y Rimbaud hasta Valery en Francia, Rilke en Alemania, Pound y Eliot en Inglaterra. En la teoría del *symbolisme* se nos ofrece el complemento al naturalismo extremo, un énfasis en el aspecto literal del significado y un tratamiento de la literatura como forma verbal centrípeta en la que los elementos de la afirmación directa o verificable se subordinan a la integridad de dicha forma. La concepción de la poesía "pura" o estructura verbal evocadora no afectada por el significado aseverativo fue un producto secundario de este mismo movimiento. La gran fuerza del *symbolisme* consistió en lograr aislar el germen hipotético de la literatura, por muy limitado que haya estado en sus primeras etapas por la tendencia a equiparar este aislamiento con el entero proceso creador. Todas sus características se basan sólidamente en su concepción de la poesía en cuanto interesada en el aspecto centrípeto del significado. Así pues, el logro de una teoría aceptable del significado literal en la crítica reside en una elaboración literaria relativamente reciente.

El *symbolisme,* tal como se expresa, por ejemplo, en Mallarmé, sostiene que al leer poesía no se debe insistir en la respuesta representativa a la pregunta: "¿Qué significa esto?", ya que el símbolo poético se significa esencialmente a sí mismo en relación con el poema. De este modo, la unidad de un poema se aprehende mejor como unidad de ánimo, siendo el temple una fase de la emoción y siendo la emoción la palabra ordinaria que designa un estado mental que busca la experiencia del placer o la contemplación de la belleza. Y

como los estados de ánimo no duran mucho, la literatura, para el *symbolisme,* es esencialmente discontinua, conservando los poemas largos su unidad sólo por el uso de estructuras gramaticales más apropiadas para la escritura descriptiva. Las imágenes poéticas no afirman ni indican nada, sino que, al señalarse las unas a las otras, sugieren o invocan el ánimo que conforma el poema. Es decir expresan o articulan el ánimo. La emoción no es caótica ni inarticulada: simplemente habría seguido siéndolo de no haberse transformado en poema y, cuando así lo hace, ella *constituye* el poema, no algo distinto que está detrás de él. Sin embargo, las palabras "sugerir" y "evocar" son apropiadas porque en el *symbolisme* la palabra no hace eco a la cosa sino a otras palabras, de ahí que el impacto inmediato que el *symbolisme* produce en el lector sea el encantamiento, una armonía de sonidos y el sentido de una creciente riqueza de significado no limitada por la denotación.

Ciertos filósofos que suponen que todo significado es significado descriptivo nos dicen que, como un poema no describe las cosas racionalmente, tiene que ser la descripción de una emoción. Según esto, el meollo literal de la poesía sería un *cri de coeur* —si se nos permite el uso de esta elegante expresión— la declaración directa de un organismo nervioso que se enfrenta con algo que parece exigir una reacción emotiva, como un perro que ladra a la luna. *L'Allegro* e *Il Penseroso* serían, respectivamente, de acuerdo con esta teoría, elaboraciones de un "me siento feliz" y de un "me siento meditativo". Hemos descubierto, sin embargo, que el verdadero meollo de la poesía es una forma verbal sutil y evasiva que evita hacer estas declaraciones sin reserva y no conduce a ellas. También advertimos que en la historia de la literatura el enigma, el oráculo, el conjuro y el acertijo son más primitivos que la presentación de sentimientos subjetivos. Los críticos que nos dicen que la base de la expresión poética es la ironía o una forma de palabras que se aleja del significado evidente (es decir, descriptivo) están mucho más cerca de los hechos de la experiencia literaria, al menos en el nivel literal. La estructura literaria es irónica porque "lo que dice" es

siempre distinto, en género y grado, de "lo que quiere decir". En la escritura discursiva lo dicho tiende a aproximarse a lo significado y a identificarse idealmente con él.

Tanto la crítica como la creación de la literatura reflejan la diferencia entre los aspectos literal y descriptivo del simbolismo. El tipo de crítica asociado con la investigación y las revistas eruditas trata el poema como documento verbal, que se ha de vincular, tan plenamente como sea posible, con la historia y las ideas que refleja. El poema resulta más valioso para esta clase de crítica cuando es más explícito y descriptivo y cuando su núcleo de hipótesis imaginativa puede extraerse con suma facilidad. (Nótese que estoy hablando de un género de crítica, no de un género de crítico). Por otro lado, lo que ahora se llama "nueva crítica" es, en gran parte, crítica basada en la concepción de un poema en cuanto es literalmente poema. Estudia el simbolismo de un poema como una estructura ambigua de motivos concatenados; considera la forma poética del significado como una "textura" autónoma y piensa en las relaciones externas de un poema, en tanto se vincula con las otras artes, como algo que sólo se puede enfocar teniendo en mente la advertencia horaciana de *favete linguis* y no histórica ni didácticamente. La palabra textura, con sus alusiones a una superficie complicada, es sumamente expresiva en lo que atañe a este enfoque. A menudo se piensa que estos dos aspectos de la crítica son antitéticos, como lo eran, en el siglo pasado, los correspondientes grupos de escritores. Desde luego, son complementarios, no antitéticos, pero aún así es importante captar la diferencia de énfasis que se da entre ellos, antes de que prosigamos a tratar de resolver la antítesis en una tercera fase del simbolismo.

Fase formal: El símbolo como imagen

Hemos establecido ya un nuevo sentido del término "significado literal" para la crítica literaria y también hemos asignado a la literatura, como uno de sus aspectos subordinados de significado, el significado descriptivo ordinario que las obras literarias comparten con todas las demás estructuras

de palabras. Pero parece insatisfactorio detenerse en esta antítesis fija entre deleite e instrucción, retraimiento irónico ante la realidad y conexión explícita con ella. Seguramente, se dirá, hemos pasado por alto la unidad esencial, en las obras literarias, que expresa el más común de todos los términos críticos: la palabra "forma". Ya que las asociaciones usuales de "forma" parecen combinar estos aspectos aparentemente contradictorios. Por un lado, forma implica lo que hemos llamado significado literal o unidad de estructura; por otro, implica términos tan complementarios como contenido y materia, las cuales expresan aquello que comparte con la naturaleza externa. El poema no es natural en su forma pero establece con naturalidad una relación con la naturaleza y así, por citar de nuevo a Sidney, "crece en efecto una segunda naturaleza".

Aquí llegamos a una concepción más unificada de narración y significado. Aristóteles habla de *mimesis praxeos,* imitación de una acción, y parece identificar la *mimesis praxeos* con el *mythos.* La explicación sumamente abreviada de Aristóteles requiere aquí cierta reconstrucción. La acción humana (*praxis*) se imita fundamentalmente por relatos o estructuras verbales que describen acciones específicas y particulares. El *mythos* es una imitación secundaria de una acción, lo cual significa, no que está doblemente alejada de la realidad, sino que describe acciones típicas, por ser más filosófico que la historia. El pensamiento humano (*theoria*) se imita fundamentalmente por escritura discursiva, la cual establece predicados específicos y particulares. *La dianoia* es una imitación secundaria del pensamiento, una *mimesis logou,* que se interesa en el pensamiento típico, con las imágenes, metáforas, diagramas y ambigüedades verbales a partir de los cuales se elaboran las ideas específicas. De este modo, la poesía es más histórica que la filosofía, más envuelta en imágenes y ejemplos. Ya que salta a la vista que todas las estructuras verbales con significado son imitaciones verbales de ese evasivo proceso psicológico y fisiológco que se conoce como pensamiento, proceso que evoluciona a tropezones, a través de enredos emotivos, repentinas convicciones irracionales, involutarios

vislumbres de penetración, prejuicios racionalizados y bloques de pánico e inercia, para llegar finalmente a una intuición completamente incomunicable. Quien imagine que la filosofía no es una imitación verbal de este proceso, sino el proceso mismo, claramente no se ha dedicado mucho a pensar.

La forma de un poema, aquello con lo cual se relaciona a cada detalle, es la misma, sea que se examine como estacionaria o como si se moviera a través de la obra desde el comienzo hasta el fin, de igual modo que una composición musical tiene la misma forma cuando estudiamos la partitura como cuando escuchamos la interpretación. El *mythos* es la *dianoia* en movimiento; la *dianoia* es el *mythos* estático. La razón por la cual tendemos a pensar en el simbolismo literario sólo en términos de significado es que, ordinariamente, no poseemos una palabra que designe el cuerpo *en movimiento* de las imágenes en una obra literaria. La palabra forma tiene normalmente dos términos complementarios, materia y contenido, y acaso sea distinto pensar en la forma como principio conformador o como principio de contenido. Como principio conformador, se puede considerar en calidad de narración que organiza temporalmente lo que Milton, en una época de terminología más exacta, llamaba la "materia" de su canto. Como principio de contenido, se puede considerar en calidad de significado que mantiene unificado el poema en una estructura simultánea.

Los criterios literarios generalmente llamados "clásicos" o "neo-clásicos" que prevalecieron en Europa desde el siglo XVI hasta el XVIII, tienen la más estrecha afinidad con esta fase formal. Se hace particular hincapié en el orden y la claridad: en el orden, por el sentido de la importancia de captar una forma central; y en la claridad, por el sentimiento de que esta forma no debe disolverse ni retraerse en la ambigüedad, sino que debe preservar una relación continua con la naturaleza que constituye su propio contenido. Es la actitud característica del "humanismo" en el sentido histórico, actitud que se caracteriza, de un lado, por el celo en la retórica y en la artesanía verbal; y, de otro, por un fuerte apego a los asuntos históricos y éticos.

Los escritores típicos de la fase formal —Ben Jonson, por ejemplo— tienen la seguridad de que están en contacto con la realidad y de que obedecen a la naturaleza; sin embargo, el efecto que producen es bastante diferente del realismo descriptivo del siglo diecinueve, radicando la diferencia, en gran medida, en la concepción de imitación que está implícita en ellos. En la imitación formal o mimesis aristotélica, la obra de arte no refleja acontecimientos e ideas externos sino que se da entre el ejemplo y el precepto. Los acontecimientos y las ideas son ahora aspectos de su contenido, no campos externos de observación. Las ficciones históricas no están destinadas a iluminar una época de la historia, sino que son ejemplares; ellas ejemplifican la acción y son ideales en el sentido de que manifiestan la forma universal de la acción humana. (Los caprichos del lenguaje hacen de "ejemplar" el adjetivo que se refiere tanto a ejemplo como a precepto). Shakespeare y Jonson estaban profundamente interesados en la historia y, con todo, sus dramas parecen intemporales; Jane Austen no escribió ficciones históricas, sin embargo, por el hecho de que ella representa un método tardío y más externo de obedecer a la naturaleza, el retrato que hace de la sociedad de la Regencia tiene un valor histórico específico.

El poema pone un espejo ante la naturaleza, según Hamlet, quien, aunque esté hablando de la actuación, sigue la línea renacentista convencional tocante a la poética. Deberíamos examinar cuidadosamente lo que esto implica: el poema mismo no es un espejo. No reproduce meramente la sombra de la naturaleza; hace que la naturaleza se refleje en su forma continente. Por lo tanto, cuando el crítico formal llega a tratar de símbolos, las unidades que aísla son aquellas que muestran una analogía de proporción entre el poema y la naturaleza que imita. En este sentido, la mejor denominación del símbolo es imagen. Estamos acostumbrados a asociar el término "naturaleza" esencialmente con el mundo físico externo, razón por la cual tendemos a pensar en la imagen esencialmente como la réplica de un objeto natural. Pero ambas palabras, por supuesto, son mucho más inclusivas: la naturaleza incluye el orden conceptual o inteligible, así como el

espacial, y lo que usualmente se llama una "idea" también puede ser una imagen poética.

Difícilmente se podría encontrar un principio crítico más elemental que el hecho de que los acontecimientos de una ficción literaria no son reales sino hipotéticos. Por alguna razón, nunca se ha comprendido de manera coherente que las ideas literarias no son proposiciones reales sino fórmulas verbales que imitan proposiciones reales. El *Essay on Man* no expone un sistema de optimismo metafísico fundado en la cadena del ser: usa este sistema como modelo sobre el cual construye una serie de afirmaciones hipotéticas que son más o menos inútiles en cuanto proposiciones, pero son inagotablemente ricas y sugestivas cuando se leen, en su adecuado contexto, como epigramas. Como epigramas, como estructuras verbales sólidas, resonantes, centrípetas, se pueden aplicar adecuadamente a millones de situaciones humanas que nada tienen que ver con el optimismo metafísico. El panteísmo de Wordsworth, el tomismo de Dante, el epicureísmo de Lucrecio —han de leerse todos de la misma manera, como se lee a Gibbon, Macaulay o Hume, cuando se leen por su estilo y no por su tópico.

La crítica formal comienza con un examen de las imágenes del poema, con vistas a hacer resaltar su patrón específico. Las imágenes recurrentes o que se repiten con mayor frecuencia conforman la tonalidad, por así decirlo, y las imágenes modulantes, episódicas y aisladas se relacionan con aquéllas dentro de una estructura jerárquica que constituye la analogía crítica de las proporciones del poema. Cada poema tiene su cinta espectroscópica de imágenes peculiares, causada por los requisitos de su género, las predilecciones de su autor y otros innumerables factores. En *Macbeth,* por ejemplo, las imágenes de sangre e insomnio tienen importancia temática, como es muy natural en una tragedia de asesinato y remordimiento. De ahí que en el verso "Making the green one red" ("Haciendo del verde rojo"), los colores ofrezcan intensidades temáticas diferentes. El verde se usa incidentalmente y para provocar un contraste; el rojo, por estar más cerca de la *clave* de la totalidad de la obra, se parece más bien a la repe-

tición de un acorde tónico en música. Lo contrario sería verdad del contraste entre rojo y verde en *The Garden,* de Marvell.

La forma del poema es la misma, sea que se estudie como narración o como significado; razón por la cual la estructura de las imágenes de *Macbeth* puede estudiarse como una forma derivada del texto o como un ritmo de repetición que afecta el oído del público. Existe la vaga idea de que el último método produce un resultado más simple y de que puede, por lo tanto, usarse como correctivo de sentido común en lo que atañe a las fútiles sutilezas del estudio textual. Una vez más, la analogía con la música puede resultar útil. El público medio de una sinfonía sabe muy poco acerca de la forma de la sonata y se le escapan prácticamente todas las sutilezas que detecta el análisis de la partitura; con todo, estas sutilezas están realmente allí y como el público puede escuchar todo lo que se toca, las recibe todas como parte de una experiencia lineal; la acción de percatarse es menos consciente, pero no menos real. Lo mismo es verdad de la reacción ante las imágenes de un drama poético sumamente concentrado.

Por supuesto, el análisis de las imágenes recurrentes es asimismo una de las técnicas principales de la crítica "nueva" o retórica: la diferencia estriba en que la crítica formal, tras vincular las imágenes con la forma central del poema, comunica un aspecto de la forma a las proposiciones de la escritura discursiva. La crítica formal, consiste en el proceso de traducir a lenguaje explícito o discursivo lo que está implícito en el poema. Naturalmente, el buen comentario no le presta ideas al poema; lee y comenta lo que está allí y el testimonio de que está allí se ofrece gracias al estudio de la estructura de las imágenes con las cuales comienza. El sentido de tacto, de la conveniencia de "no insistir demasiado" en un solo aspecto de la interpretación, deriva del hecho de que el modo de proporcionar el énfasis en la crítica debería tener normalmente una analogía general con el modo de proporcionar el énfasis en el poema.

El fracaso en hacer, prácticamente, el más elemental de los distingos que pueden darse en literatura —entre la ficción

y el hecho, la hipótesis y la aseveración, la escritura imaginativa y la discursiva— produce lo que en la crítica se ha llamado la "falacia intencionada", la idea de que el poeta tiene la intención fundamental de transmitirle un significado al lector y de que el primer deber de un crítico es recuperar dicha intención. La palabra intención es analógica: implica una relación entre dos cosas, usualmente una concepción y un acto. Algunos términos afines muestran esta dualidad aún más claramente: "apuntar a algo" significa que se equiparan un blanco y un proyectil. De ahí que tales términos sólo pertenezcan propiamente a la escritura discursiva, donde la correspondencia de una forma verbal con lo que describe es de primordial importancia. Pero la primera incumbencia del poeta es producir una obra de arte, de modo que su intención sólo puede expresarse por una especie de tautología.

En otras palabras, la intención de un poeta está centrípetamente dirigida. Se dirige hacia el hecho de juntar palabras, no al de equiparar las palabras con los significados. Si gozáramos del privilegio que tuvo Gulliver en Glubbdubdrib de invocar el fantasma, por ejemplo, de Shakespeare para preguntarle qué quiso decir con tal o cual pasaje, sólo obtendríamos, con enloquecedora reiteración, la misma respuesta: "Quise que formara parte de la obra". Se puede buscar la intención centrípeta hasta llegar al género, ya que el poeta intenta producir, no simplemente un poema sino una determinada clase de poema. Al leer, por ejemplo, *Zuleika Dobson* como una descripción de la vida en Oxford, haríamos bien en dejar cierto margen a la intención irónica. Uno debe suponer, como axioma heurístico esencial, que la obra tal como está producida constituye el registro definitivo de la intención del escritor. Tocante a muchas de las fallas que un crítico inexperto cree detectar, basta con la respuesta: "Pero corresponde que sea así". Cualesquiera otras declaraciones de intención, por muy documentadas que estén, despiertan sospecha. El poeta puede cambiar de idea o de humor; puede haber intentado una cosa y hecho otra, y luego haber racionalizado lo que hizo. (Un dibujo en un *New Yorker* de hace algunos años aludió galanamente a este último problema: mostraba a

un escultor en el acto de examinar la estatua que acababa de hacer, mientras le dice a un amigo: "Sí, la cabeza salió demasiado grande. Cuando la exponga le pondré el título de 'Mujer con cabeza grande' "). Si se sigue considerando la intención como aparente en el poema mismo, se considera el poema como incompleto, como un ensayo en que el lector tiene sin cesar que hacer conjeturas sobre lo que el autor pudo haber tenido en mente. Si el autor murió hace siglos, con estas conjeturas no podemos ganar gran cosa, por muy irresistiblemente que se impongan.

Por lo tanto, lo que el poeta quiso decir es, literalmente, el poema mismo; lo que quiso decir en cualquier pasaje determinado constituye, en su significado literal, parte del poema. Pero el significado literal, como hemos visto, es variable y ambiguo. El lector puede quedar insatisfecho con la respuesta del fantasma de Shakespeare: puede sentir que Shakespeare, a diferencia de Mallarmé, por ejemplo, es un poeta en quien puede confiar y que sin duda quiso que su pasaje fuera inteligible en sí mismo (es decir, tener un significado descriptivo o que se puede expresar de otra forma). Sin duda, así lo quiso, pero la relación del pasaje con el resto de la obra crea para él miríadas de nuevos significados. Del mismo modo que el vívido bosquejo de un gato hecho por un buen dibujante puede contener en pocos trazos precisos la total experiencia felina de quien lo mire, así la estructura de palabras poderosamente construida que se conoce como *Hamlet* puede contener cantidad de significados que no ha llegado a agotar la biblioteca, enorme y en constante crecimiento, dedicada a la crítica de la obra. El comentario, que traduce lo implícito a lo explícito, sólo puede aislar el aspecto del significado, amplio o reducido, que resulta apropiado o interesante para que lo capten ciertos lectores en determinado momento. Esta traducción es una actividad con la cual muy poco tiene que ver el poeta. La relación, en lo que atañe a bulto, entre el comentario y un libro sagrado, tal como la *Biblia* o los himnos védicos, es aún más impresionante e indica que cuando una estructura poética alcanza cierto grado de concentración o reconocimiento social, la cantidad de comentario que puede

acarrear es infinita. Este hecho no es en sí mismo más increíble que el hecho de que un hombre de ciencia pueda formular una ley que ejemplifica más fenómenos de los que pudo nunca observar o contar; y no hay por qué asombrarse, como los aldeanos de Goldsmith, de cómo la pequeña cabeza de un poeta puede contener la cantidad de ingenio, sabiduría, instrucción y significado que Shakespeare y Dante han dado al mundo.

Aún así, hay un misterio auténtico en el arte y una real ocasión para maravillarse. En *Sartor Resartus,* Carlyle discrimina entre los símbolos extrínsecos, como la cruz o la bandera nacional, que no tienen valor en sí mismos sino que son signos o indicadores de algo existencial, y los símbolos intrínsecos, que incluyen las obras de arte. Sobre esta base podemos distinguir dos clases de misterio. (Una tercera clase, el misterio como enigma, como problema que ha de ser resuelto y liquidado, pertenece al pensamiento discursivo y tiene poco que ver con las artes, salvo en cosas de técnica). El misterio de la esencia desconocida o inconocible es un misterio extrínseco que implica arte sólo cuando se hace del arte algo que ejemplifica otra cosa, como lo es el arte religioso para la persona que se interesa principalmente en el culto. Pero el misterio intrínseco es aquel que sigue siendo en sí mismo un misterio sin que importe el hecho de cuán plenamente se conozca y por eso no constituye misterio aparte de lo conocido. El misterio que se da en la grandeza de *King Lear* o de *Macbeth* no proviene del ocultamiento sino de la revelación, no de algo desconocido o inconocible en la obra, sino de algo ilimitado en ella.

Por supuesto, podría decirse que la poesía es el producto, no sólo de un acto deliberado y voluntario de la conciencia, como la escritura discursiva, sino asimismo de procesos que son subconscientes o preconscientes, semiconscientes o inconscientes, sea cual fuere la metáfora psicológica que uno prefiera. Poder escribir poesía exige mucha voluntad, pero parte de esa voluntad debe emplearse en tratar de mitigar la voluntad, logrando así que gran parte de la propia escritura se vuelva involuntaria. Esto es indudablemente verdad y tam-

bién es verdad que la técnica poética, como toda técnica, es una habilidad adquirida y, por lo tanto, cada vez más inconsciente. Pero creo que los datos literarios a la larga sólo se explican dentro de la crítica y me resisto a explicar hechos literarios por medio de clichés psicológicos. Con todo, hoy parece casi imposible evitar el término "creador", con todas las analogías biológicas que implica, cuando se habla de las artes. Y la creación, sea de Dios, del hombre o de la naturaleza, parece ser una actividad cuya única intención es abolir la intención, eliminar la dependencia final de, o la relación con, otra cosa, destruir la sombra que se interpone entre ella misma y su concepción.

Uno quisiera que la crítica literaria tuviera su Samuel Butler que formulara algunas de las paradojas implícitas en este paralelismo entre la obra de arte y el organismo. Podemos describir objetivamente lo que sucede cuando un tulipán florece en primavera y un crisantemo en otoño, pero no podemos describirlo desde el interior de la planta, excepto mediante metáforas que derivan de la conciencia humana y que se atribuyen a algún agente como Dios, la naturaleza, el medio ambiente, el *élan vital,* o a la planta misma. Es una metáfora proyectada decir que una flor "sabe" cuando le toca florecer, y, por supuesto, decir que la "naturaleza sabe" es meramente importar dentro de la biología un gastado culto de la diosa madre. No me extraña que en su propio campo los biólogos encuentren que estas metáforas teleológicas son tan innecesarias como confusas y que constituyen una falacia de concreción mal ubicada. Lo mismo sería verdad de la crítica, en la medida en que la crítica tiene que habérselas con imponderables que son distintos de la conciencia o de la voluntad lógicamente dirigida. Si un crítico dice que otro ha descubierto en un poeta un acervo de sutilezas de las que este poeta probablemente tenía poca conciencia, la frase apunta a la analogía biológica. Un copo de nieve tiene probablemente poca conciencia de que forma un cristal, pero lo que hace acaso merezca estudio incluso si estamos dispuestos a dejar en paz su proceso mental interno.

A menudo no nos percatamos de que todo comentario es

interpretación alegórica: la atribución de ideas a la estructura de las imágenes poéticas. En el momento en que cualquier crítico se permite hacer un comentario genuino acerca de un poema (p. ej.: "En *Hamlet,* Shakespeare parece estar retratando la tragedia de la irresolución"), ha comenzado a alegorizar. De este modo, el comentario considera la literatura, en su fase formal, como un alegoría potencial de acontecimientos e ideas. La relación de tal comentario con la poesía misma es la fuente el contraste que elaboraron varios críticos de la época romántica entre "simbolismo" y "alegoría", usándose aquí simbolismo en el sentido de imágenes temáticamente significativas. El contraste se da entre un enfoque "concreto" de los símbolos que comienza con la imágenes de las cosas reales y opera hacia afuera hasta llegar a las ideas y proposiciones, y un enfoque "abstracto" que comienza con la idea y luego trata de encontrar la imagen concreta que la represente. Este distingo es harto válido en sí mismo, pero ha dejado sedimentar finalmente un amplio estrato de confusiones en la crítica moderna, en gran parte porque el término "alegoría" se emplea muy vagamente para designar una gran variedad de fenómenos literarios.

Tenemos alegoría real cuando un poeta indica explícitamente la relación de sus imágenes con ejemplos y preceptos, tratando así de indicar cómo debería proceder un comentario sobre él. Un escritor es alegórico cada vez que, a todas luces, está diciendo: "con esto también quiero decir *lo otro (allos)*'. Si esto parece tener lugar constantemente, podemos decir, con cautela, que lo que escribe "es" una alegoría. En *The Faerie Queene,* por ejemplo, la narración se refiere sistemáticamente a ejemplos históricos y el significado a preceptos morales, además de cumplir su propia función en el poema. La alegoría, por lo tanto, es una técnica de contrapunto, como la imitación canónica en música. Dante, Spenser, Tasso y Bunyan la utilizan cabalmente: sus obras son las misas y oratorios de la literatura. Ariosto, Goethe, Ibsen, Hawthorne escriben en un estilo *freistimmige (libre),* en el cual la alegoría puede tomarse y dejarse a voluntad. Pero incluso la alegoría continua sigue siendo una estructura de imágenes,

no de ideas disfrazadas, y el comentario tiene que proceder al respecto exactamente como lo hace con cualquier otra literatura, tratando de ver qué preceptos y ejemplos sugieren la imágenes como un todo.

El crítico comentarista tiene a menudo prejuicios contra la alegoría sin saber realmente por qué razón: la cual consiste en que la alegoría continua ordena la dirección de su comentario, restringiendo así su libertad. De ahí que, con frecuencia, nos incite a leer a Spenser y Bunyan, por ejemplo, por el puro gusto del relato, pasando por alto la alegoría y afirmando con ello que considera más interesante su propio tipo de cometario. O, por otro lado, formulará una definición de la alegoría que excluye los poemas que prefiere. Es probable que este crítico tienda a tratar toda alegoría como si fuera una alegoría ingenua o la traducción de ideas a imágenes.

La alegoría ingenua es una forma disfrazada de escritura discursiva y pertenece principalmente a la literatura educativa a nivel elemental: moralejas de colegio, ejemplos píos, veladas parroquiales y así por el estilo. Su base son las ideas habituales o acostumbradas que propugnan la educación y el rito, y su forma normal es la del espectáculo intrascendente. Por la excitación que causa un acontecimiento especial las ideas familiares de súbito se convierten en experiencias de los sentidos y desaparecen con el acontecimiento. La derrota de Sedición y de Discordia por Gobierno Firme y Estímulo al Comercio sería justo el tipo de tema para un espectáculo destinado tan sólo a entretener, durante media hora, a un príncipe de paso. Los mecanismos de los "medios de masa" y de los "medios auxiliares audiovisuales" desempeñan un papel alegórico similar en la educación contemporánea. Por el hecho de basarse en el espectáculo, la alegoría ingenua tiene su centro de gravedad en las artes pictóricas y alcanza mayor éxito como arte cuando en ella se reconoce una forma de ingenio de circunstancia, como en el caso de la caricatura política. Las alegorías ingenuas más solemnes y permanentes de los murales y de la estatutaria oficial muestran una pronunciada tendencia a ser anticuadas.

En un extremo del comentario, entonces, se encuentra la alegoría ingenua, tan ávida de marcar sus propios puntos alegóricos que carece de un real centro literario o hipotético. Cuando digo que la alegoría ingenua es "anticuada", quiero decir que cualquier alegoría que resiste a un análisis elemental de las imágenes —es decir, una alegoría que es simplemente escritura discursiva con una o dos imágenes ejemplares pegadas a ella— tendrá que considerarse menos como literatura que como documento de la historia de las ideas. Cuando, por ejemplo, el autor de *Esdras II* presenta la visión alegórica de un águila y luego dice: "Y he aquí que de un lado surgió una pluma, que reinó sobre toda la tierra", es claro que no está lo suficientemente interesado en su águila, en tanto que imagen poética, como para permanecer dentro de los límites normales de la expresión literaria. La base de la expresión poética es la metáfora y la base de la alegoría ingenua es la metáfora mixta.

Dentro de los límites de la literatura nos topamos con una especie de escala deslizante que va de lo más explícitamente alegórico en un extremo, que consiste en ser literatura a secas, hasta lo más evasivo, anti-explícito y anti-alegórico en el otro. En primer lugar, encontramos las alegorías continuas, como *The Pilgrim's Progress* y *The Faerie Queene,* y luego las alegorías de estilo libre que acabamos de mencionar. Después vienen las estructuras poéticas que tienen un interés doctrinal amplio e insistente y en que las ficciones internas son ejemplos, como las epopeyas de Milton. Luego tenemos, en el centro exacto, obras en las que la estructura de las imágenes, por muy sugestiva que sea, sólo tiene relaciones implícitas con los acontecimientos y las ideas, y que incluye a Shakespeare en masa. Más abajo, las imágenes poéticas comienzan a desprenderse del ejemplo y del precepto, y se vuelven cada vez más irónicas y paradójicas. Aquí el crítico moderno comienza a sentirse más a gusto, en razón de que este tipo muestra mayor coherencia con la moderna visión literal del arte, con el sentido del poema en tanto que se aparta de la afirmación explícita.

Varios tipos de estas imágenes irónicas y anti-alegóricas re-

sultan familiares. Uno es el símbolo típico de la escuela metafísica del Barroco, el "concepto" o unión deliberadamente forzada de cosas normalmente disparejas. Las técnicas paradójicas de la poesía metafísica se basan en un sentido de la ruptura de la relación interna del arte y la naturaleza en favor de una relación externa. Otro de los tipos es la imagen substituta del *symbolisme,* que forma parte de una técnica de sugerir o evocar cosas y evitar su denominación explícita. Otro más es la clase de imagen que Eliot describe como correlato objetivo, la imagen que establecen un foco interno de emoción en la poesía y, al mismo tiempo, sustituye a una idea. Aún otro más, que guarda estrecha relación —si no idéntica— con el correlato objetivo, es el símbolo heráldico, como la imagen emblemática que primero nos viene en mente cuando pensamos en la palabra "símbolo" en la literatura moderna. Pensamos, por ejemplo, en la letra escarlata de Hawthorne, en la ballena blanca de Melville, en el tazón dorado de James o en el faro de Virginia Woolf. Esta imagen difiere de la imagen de la alegoría formal en el hecho de que no hay relación continua entre el arte y la naturaleza. En contraste con los símbolos alegóricos de Spenser, por ejemplo, la imagen emblemática heráldica mantiene una relación paradójica e irónica tanto con la narración como con el significado. Como unidad de significado, detiene la narración; como unidad de narración, desconcierta el significado. Combina las cualidades del símbolo intrínseco a la significación en sí misma, de Carlyle, con el símbolo extrínseco que apunta enigmáticamente hacia otra cosa. Constituye una técnica del simbolismo que se basa en un fuerte sentido del antagonismo oculto entre el aspecto literal y el descriptivo de los símbolos, el mismo antagonismo que hizo de Mallarmé y de Zola contrastes tan extremos en la literatura del siglo diecinueve.

Más abajo, llegamos a técnicas aún más indirectas, tales como la asociación personal, el simbolismo que no se destina a ser plenamente comprendido, el deliberado escarnio del Dadaísmo y otros signos emparentados con un límite venidero de la expresión literaria. Deberíamos tratar de tener en mente, con toda claridad, esta gama entera de comentarios posi-

bles, con el fin de corregir la perspectiva, tanto de los críticos medievales y renacentistas, que daban por sentado que toda gran poesía había de tratarse en lo posible como una alegoría continua, como de los críticos modernos, quienes sostienen que la poesía es esencialmente anti-alegórica y paradójica.

Lo que ahora se nos ofrece es una concepción de la literatura como cuerpo de creaciones hipotéticas que no están necesariamente comprometidas en los mundos de la verdad y de los hechos, ni necesariamente apartadas de ellos, sino que pueden entablar cualquier clase de relación con ellos, yendo de la más explícita a la menos. Tenemos muy presente la relación que se da entre las matemáticas y las ciencias naturales. Las matemáticas, al igual que la literatura, proceden hipotéticamente y por coherencia interna, no descriptivamente y por fidelidad externa a la naturaleza. Cuando se aplica a hechos externos, lo que se verifica no es su verdad sino su aplicabilidad. Como al parecer le he conferido al gato el carácter de emblema semántico en este ensayo, advierto que este aspecto se manifiesta vivamente en la discusión entre Yeats y Sturge Moore acerca del problema del gato de Ruskin, el animal que Ruskin cogiera y arrojara por la ventana aunque no estuviera allí. Quien mide su mente con la realidad externa tiene que recaer en un axioma de fe. La diferencia entre un hecho empírico y una ilusión no es una diferencia racional y no puede demostrarse lógicamente. Se "demuestra" sólo por la necesidad práctica y emotiva de suponer la diferencia. Para el poeta, en cuanto tal, esta necesidad no existe y no hay razón poética por la cual debería afirmar o negar la existencia de un gato, sea un gato real o el gato de Ruskin.

La concepción del arte en cuanto tiene relaciones con la realidad que no son directas ni negativas sino potenciales, resuelve finalmente la dicotomía entre el deleite y la instrucción, entre el estilo y el mensaje. El "deleite" no se diferencia fácilmente del placer y así permite ese hedonismo estético al que aludimos en la introducción, el fracaso en diferenciar los aspectos personales e impersonales de la evaluación. La teoría tradicional de la catarsis implica que la reacción emotiva ante el arte no consiste en despertar una emoción real sino en

suscitar la emoción real y arrojarla fuera en la onda de algo distinto. Tal vez podamos llamar a este algo distinto regocijo o exuberancia: la visión de algo que se ha liberado por la experiencia, la reacción iluminada en el lector por la transmutación de la experiencia en mimesis, de la vida en arte, de la rutina en juego. Algo tiene que liberarse, de seguro, en el centro de la educación liberal. La metáfora de la creación sugiere la imagen paralela del nacimiento, la aparición de un organismo recién nacido en la vida independiente. El éxtasis de la creación y la reacción ante ella producen, a determinado nivel del esfuerzo creador, el cacareo de la gallina; a otro, la cualidad que los críticos italianos llamaban *sprezzatura* y que la traducción de Castiglione que hizo Hoby llama "reklessness" ("osadía"), el sentido de elasticidad o de liberación que acompaña a la perfecta disciplina, cuando ya no podemos distinguir de su baile al bailarín.

Es imposible comprender el efecto de lo que Milton llamaba "tragedia espléndida" como productor de una emoción real de abatimiento o pena. *Los persas,* de Esquilo, y *Macbeth,* de Shakespeare, son ciertamente tragedias, pero se relacionan, respectivamente, con la victoria de Salamina y la accesión al trono de Jacobo I, ocasiones ambas de júbilo nacional. Algunos críticos trasladan la teoría de la emoción real a Shakespeare mismo y hablan de un "período trágico" de 1600 a 1608, en el cual se supone que él se sentía deprimido. La mayoría de las personas, tras haber llevado a término la escritura de una obra tan excelente como *King Lear,* se encontrarían en humor de regocijo y aunque no tenemos derecho de atribuírselo a Shakespeare, es, sin duda, la manera adecuada de describir nuestra reacción ante la obra. Por otro lado, resulta algo así como un choque darse cuenta de que el acto de cegar a Gloucester es, ante todo, un entretenimiento y tanto más cuanto que el placer que nos ofrece nada tiene que ver con el sadismo. Si una obra literaria resulta emotivamente "deprimente", entonces hay algo erróneo, ya sea con el texto o con la reacción del lector. El arte parece producir una especie de desparpajo, el cual, aunque a menudo se llame placer, como lo llama, por ejemplo, Wordsworth, es algo más

incluso que el placer. "Exuberancia es belleza", dijo Blake. Esto me parece una solución prácticamente definitiva, no sólo de la cuestión menor de qué es la belleza, sino del problema mucho más importante de lo que significan realmente las concepciones de catarsis y éxtasis.

Esta exhuberancia es, desde luego, tan intelectual como emotiva: Blake mismo estaba dispuesto a definir la poesía como "alegoría dirigida a los poderes intelectuales". Vivimos en un mundo de triple compulsión externa: de compulsión con respecto a la acción, es decir, la ley; de compulsión con respecto al pensamiento, es decir, los hechos; y de compulsión con respecto al sentimiento, es decir, la característica de todo placer, sea éste producido por el *Paradiso* o por un helado. Pero en el mundo de la imaginación un cuarto poder, que contiene moral, belleza y verdad, pero que nunca está subordinado a ellas, surge libre de todas sus compulsiones. La obra imaginativa nos ofrece una visión, no de la grandeza personal del poeta sino de algo impersonal y mucho más grande: la visión de un acto decisivo de libertad espiritual, la visión de la re-creación del hombre.

Fase mítica: El símbolo como arquetipo

En la fase formal, el poema no pertenece ni a la clase "arte" ni a la clase "verbal": representa su propia clase. De este modo, su forma ofrece dos aspectos. En primer lugar, es única: una *techne* o artefacto, con su propia estructura peculiar de imágenes, que ha de examinarse por sí misma sin referencia inmediata a otras cosas semejantes a ella. Aquí el crítico comienza con poemas, no con una concepción o definición *a priori* de la poesía. En segundo lugar, el poema pertenece a una clase de formas similares. Aristóteles sabe que *Edipo Rey* no se parece, en cierto sentido, a ninguna otra tragedia, pero también sabe que pertenece a la clase llamada tragedia. Nosotros, que hemos tenido la experiencia de Shakespeare y de Racine, podemos añadir el corolario de que la tragedia es algo más que una fase del drama griego. También podemos descubrir la tragedia en obras literarias que no son

dramas. Así pues, entender lo que es la tragedia nos lleva, más allá de lo meramente histórico, a la cuestión de qué es un aspecto de la literatura considerada como un todo. Con esta idea de las relaciones externas de un poema con otros poemas, dos consideraciones por vez primera cobran importancia en la crítica: la convención y el género.

El estudio de los géneros se basa en analogías de la forma. Es característico de la crítica documental e histórica el hecho de que no pueda ocuparse de estas analogías. Puede rastrear influencias con gran plausibilidad, existan ellas o no, pero frente a una tragedia de Shakespeare y una tragedia de Sófocles, que sólo se pueden comparar porque ambas son tragedias, el crítico histórico tiene que limitarse a reflexiones generales acerca de la seriedad de la vida. De modo similar, nada es más impresionante en la crítica retórica que la ausencia de toda consideración sobre el género: el crítico retórico analiza lo que tiene delante sin hacer mucho caso acerca de si se trata de una obra de teatro, de un poema o de una novela. De hecho, puede llegar incluso a afirmar que no existen géneros en literatura. Esto se debe a su interés por su estructura simplemente como obra de arte y no como un artefacto con una función posible. Pero hay muchas analogías en literatura que están del todo aparte de las fuentes y de las influencias (muchas de las cuales, por supuesto, no son análogas en absoluto), y darse cuenta de estas analogías forma gran parte de nuestra experiencia real de la literatura, sea cual fuere su papel en la crítica.

El principio central de la fase formal, de que un poema es una imitación de la naturaleza, bien que perfectamente sensato, no deja de ser un principio que aísla el poema individual. Y salta a la vista que cualquier poema puede examinarse, no sólo como una imitación de la naturaleza, sino como una imitación de otros poemas. Virgilio descubrió, según Pope, que seguir a la naturaleza era en última instancia la misma cosa que seguir a Homero. Una vez que pensamos en un poema en relación con otros poemas, como una unidad de poesía, podemos ver que el estudio de los géneros ha de fundarse en el estudio de la convención. La crítica que sea

capaz de tratar de estas materias tendrá que basarse en ese aspecto del simbolismo que relaciona unos poemas con otros y escogerá, como su campo principal de operaciones, los símbolos que vinculan a los poemas entre sí. Su objetivo final es considerar no simplemente *un* poema como *una* imitación de la naturaleza, sino el orden de la naturaleza como un todo en cuanto es imitado por un orden correspondiente de palabras.

La convención rige igualmente en todas las artes, pero de ordinario no notamos este hecho a menos que no estemos acostumbrados a la convención. En nuestros días, el elemento convencional de la literatura está cuidadosamente disimulado bajo una ley de derechos de autor que pretende que toda obra de arte es una invención lo suficientemente característica como para recibir patente. Razón por la cual las fuerzas convencionalizadoras de la literatura moderna —el modo, por ejemplo, en que los proyectos de un editor y la expectativa de sus lectores se combinan para convencionalizar lo que aparece en una revista— a menudo pasan pesapercibidas. Demostrar la deuda de A con B es simple erudición si ha muerto A, pero una prueba de delincuencia moral si A está vivo. Esta situación de hecho hace difícil apreciar una literatura que incluye a Chaucer, cuya poesía en gran parte consiste en traducciones o paráfrasis de otros autores; a Shakespeare, cuyos dramas a veces siguen a sus fuentes de manera casi literal; y a Milton, quien no pedía otra cosa que robar de la Biblia todo lo que podía. No es sólo el lector inexperimentado quien busca una originalidad *residual* en estas obras. La mayoría de nosotros tiende a pensar en el logro real de un poeta como algo distinto de, o en contraste con, el logro presente en lo que robó; y así tendemos a concentrarnos en hechos periféricos más bien que en hechos críticos centrales. Por ejemplo, la grandeza esencial de *Paradise Regained,* como poema, no es la grandeza de las decoraciones retóricas que Milton añadió a su fuente, sino la grandeza del tema mismo, que Milton *transmite* de la fuente al lector. Esta concepción del gran tema confiado al gran poeta era lo suficientemente elemental para Milton, pero viola la mayoría de los prejuicios que tiene sobre la creación el mimético bajo y en que hemos sido edu-

cados la mayor parte de nosotros.

El menosprecio de la convención parece ser el resultado, y puede que hasta sea parte, de la tendencia, muy pronunciada a partir del Romanticismo, a pensar en el individuo como idealmente superior a su sociedad. El punto de vista que se le opone, de que el bebé recién nacido está condicionado por un parentesco hereditario y ambiental a una sociedad que ya existe, tiene, sean cuales fueren las doctrinas que de él puedan inferirse, la ventaja inicial de estar más cerca de los hechos de que se ocupa. La consecuencia literaria del segundo punto de vista consiste en que el nuevo poema, como el nuevo bebé, nace dentro de un orden de palabras ya existente y en que es típico de la estructura de poesía con la que está vinculado. El nuevo bebé *es* su propia sociedad que aparece una vez más como unidad individualizada y el nuevo poema tiene una relación semejante con su sociedad poética.

Apenas si es posible aceptar una visión crítica que confunde lo original con lo aborigen e imagine que un poeta creador se sienta a la mesa con un lápiz y unas cuartillas en blanco y termina produciendo un nuevo poema en un acto especial de creación *ex nihilo*. Los seres humanos no crean de esa manera. Del mismo modo que un nuevo descubrimiento científico manifiesta algo que ya estaba latente en el orden de la naturaleza y, al mismo tiempo, se encuentra lógicamente relacionado con la estructura total de la ciencia existente, así el nuevo poema manifiesta algo que ya estaba latente en el orden de las palabras. La literatura puede tener vida, realidad, experiencia, naturaleza, verdad imaginativa, condiciones sociales, o lo que se quiera, como *contenido;* pero la literatura misma no consiste en esas cosas. La poesía sólo puede hacerse con otros poemas; las novelas con otras novelas. La literatura se conforma a sí misma y no es conformada desde fuera: las *formas* de la literatura no pueden existir fuera de la literatura, del mismo modo en que las formas de la sonata, de la fuga y del rondó no puede existir fuera de la música.

Todo esto resultaba mucho más claro antes de que la empresa privada asimilara a la literatura, ocultando así tantos hechos de la crítica. Cuando Milton se puso a escribir un

poema sobre Edward King, no se preguntó: "¿Qué puedo yo decir sobre King?", sino: "¿Cómo exige la poesía que ese tema debe tratarse?". La idea de que la convención muestra una falta de sensibilidad y de que un poeta logra "sinceridad" (lo cual significa usualmente emoción articulada) desechándola, se opone a todos los hechos de la experiencia y de la historia literaria. El origen de esta idea, es una vez más, la opinión de que la poesía es una descripción de la emoción y de que su significado "literal" es una aseveración acerca de las emociones que tiene el poeta individual. Pero cualquier estudio serio de la literatura pronto demuestra que la real diferencia entre el poeta original y el poeta imitativo estriba simplemente en que el primero es imitativo de modo más profundo. La originalidad retorna a los orígenes de la literatura, así como el radicalismo retorna a sus raíces. La observación de Eliot acerca de que es más probable que un buen poeta robe que imite, ofrece una visión más equilibrada de la convención, ya que indica que el poema se encuentra específicamente comprometido con otros poemas, no vagamente con abstracciones tales como la tradición o el estilo. La ley de derechos de autor y los hábitos en ella adjuntos hacen difícil que un novelista moderno robe otra cosa que no sea un título al resto de la literatura: de ahí que a menudo sólo en títulos tales como *For Whom the Bell Tolls, The Grapes of Wrath o The Sound and the Fury* podemos ver claramente cuánta dignidad impersonal y riqueza de asociaciones puede ganar un autor gracias al comunismo de la convención.

Como ocurre con otros productos de la actividad divina, el padre de un poema es mucho más difícil de identificar que la madre. Ninguna crítica seria podrá negar jamás que la madre sea siempre la naturaleza, el reino de lo objetivo considerado como un campo de comunicación. Pero mientras se siga suponiendo que el padre de un poema es el poeta mismo, hemos fracasado una vez más en distinguir la literatura de las estructuras verbales discursivas. El escritor discursivo escribe por un acto de voluntad consciente y esa voluntad consciente, junto con el sistema simbólico que emplea a su servicio, se levanta frente al cuerpo de cosas que está describiendo. Pero

el poeta, quien escribe de modo creativo más bien que deliberado, no es el padre de su poema; es, en el mejor de los casos, una partera o, con mayor precisión aún, el útero de la Madre Naturaleza en persona: él es su parte pudenda por así decirlo. El hecho de que la revisión sea posible, de que un poeta pueda hacer cambios en un poema no porque le gusten más sino porque son mejores, demuestra que el poeta tiene que dar a luz el poema cuando éste pasa por su mente. Es responsable de entregarlo en el estado más indemne que sea posible; y si el poema está vivo, estará igualmente ansioso por zafarse de él y grita para que le corten todos los cordones umbilicales y tubos alimenticios de su ego.

El verdadero padre o espíritu formador del poema es la forma del poema mismo y esta forma es una manifestación del espíritu universal de la poesía, el "único engendrador" de los sonetos de Shakespeare, quien no fue Shakespeare mismo, mucho menos el deprimente espectro de Mr. W. H., sino el tópico de Shakespeare, el dueño y señora de su pasión. Cuando un poeta habla del espíritu *interno* que conforma el poema, tiende a eliminar la invocación tradicional a las Musas femeninas y a pensar en sí mismo como si tuviera relaciones femeninas o al menos receptivas con algún dios o señor, sea éste Apolo, Dionisos, Eros, Cristo o (como en Milton) el Espíritu Santo. Est *deus* in nobis, dice Ovidio: en la época moderna podemos establecer la comparación con las observaciones de Nietzsche sobre su inspiración en *Ecce Homo.*

El problema de la convención es el problema de cómo el arte puede ser comunicable, ya que a todas luces la literatura es tanto una técnica de comunicación como lo son las estructuras verbales aseverativas. La poesía, considerada como un todo, ya no es meramente un agregado de artefactos que imitan la naturaleza, sino una de las actividades del artificio humano considerado como un todo. Si se nos permite usar la palabra "civilización" en este caso, podemos decir que nuestra cuarta fase considera la poesía como una de las técnicas de la civilización. Se ocupa, por lo tanto, del aspecto social de la poesía, con la poesía como foco de una comunidad. El símbolo de esta fase es la unidad comunicable, a la que doy el

nombre de arquetipo: es decir, la imagen típica o recurrente. Quiero decir con arquetipo un símbolo que conecta un poema con otro y de este modo contribuye a unificar e integrar nuestra experiencia literaria. Y dado que el arquetipo es el símbolo comunicable, la crítica arquetípica trata fundamentalmente de la literatura como hecho social y como modo de comunicación. Mediante el estudio de las convenciones y de los géneros, intenta encajar los poemas dentro del cuerpo de la poesía considerada como un todo.

La repetición de ciertas imágenes comunes de la naturaleza física, como el mar o el bosque, en gran número de poemas, en sí misma ni siquiera puede llamarse "coincidencia", que es el nombre que damos a la parte de un diseño cuando no sabemos cómo emplearla. Pero sí indica cierta unidad en la naturaleza que la poesía imita y en la actividad comunicante de que es parte la poesía. Debido al más amplio contexto comunicativo de la educación, es posible que un relato acerca del mar sea arquetípico, que tenga un profundo impacto imaginativo en un lector que nunca haya salido de un pueblo de tierra adentro. Y cuando se usan deliberadamente imágenes pastoriles en *Lycidas,* por ejemplo, simplemente porque son convencionales, podemos ver cómo la convención de lo pastoril nos hace asimilar estas imágenes a otros sectores de la experiencia literaria.

En primer lugar pensamos en el linaje de lo pastoril a partir de Teócrito, en quien la elegía de este género aparece por vez primera como una adaptación literaria del rito del lamento de Adonis, y, a través de Teócrito, en Virgilio y toda la tradición pastoril que se extiende hasta *The Shepheardes Calendar* y, más allá, hasta *Lycidas* mismo. Luego pensamos en el intrincado simbolismo pastoril de la Biblia y de la Iglesia Cristiana; en Abel, en el salmo veintitrés y en Cristo, el Buen Pastor; en las implicaciones eclesiásticas de "pastor" y "rebaño"; y en el vínculo entre la tradición clásica y la cristiana en la égloga mesiánica de Virgilio. Luego pensamos en las prolongaciones del simbolismo pastoril en la *Arcadia,* de Sidney, *The Faerie Queene,* las comedias silvestres de Shakespeare, y así sucesivamente; luego, en la elaboración pos-

miltoniana de la elegía pastoril en Shelley, Arnold, Whitman y Dylan Thomas; a lo mejor también en las convenciones pastoriles en la pintura y en la música. En suma, podemos obtener toda una educación liberal simplemente tomando un poemo convencional y rastreando sus arquetipos tal como se despliegan en el resto de la literatura. Un poema declaradamente convencional como *Lycidas* exige urgentemente la clase de crítica que lo ha de absorber en el estudio de la literatura como un todo y se espera que esta actividad comience de una vez, con el primer lector culto. Aquí se nos da una situación en literatura que se asemeja a la de las matemáticas o la ciencia, donde la obra genial se asimila al campo entero tan rápidamente que uno apenas se da cuenta de la diferencia entre la actividad creadora y la crítica.

Si no aceptamos el elemento arquetípico o convencional en las imágenes que vinculan un poema con otro, es imposible lograr un adiestramiento mental sistemático cualquiera a partir de la sola lectura de la literatura. Pero si añadimos a nuestro deseo de conocer la literatura un deseo de conocer cómo la conocemos, descubriremos que el hecho de expandir las imágenes hasta integrarlas en los arquetipos convencionales de la literatura es un proceso que ocurre inconscientemente en todas nuestras lecturas. Símbolos como el mar o el páramo no pueden limitarse a Conrad o a Hardy: es forzoso que se extiendan a muchas obras y se conviertan en símbolos arquetípicos de la literatura considerada como un todo. Moby Dick no puede limitarse a la novela de Melville: queda absorta en nuestra experiencia imaginativa de leviatanes y dragones del abismo a partir del Antiguo Testamento. Y lo que es verdad para el lector es *a fortiori* verdad para el poeta, quien muy pronto aprende que para su alma no hay más escuela de canto que el estudio de los monumentos de su propio esplendor.

En cada fase del simbolismo hay un punto en el cual el crítico se ve obligado a romper con el alcance de conocimientos que tiene el poeta. De este modo, el crítico histórico o documental tarde o temprano tiene que llamar a Dante poeta "medieval": concepto desconocido e ininteligible para Dante.

En la crítica arquetípica, el conocimiento consciente del poeta se toma en consideración sólo en la medida en que el poeta puede aludir o imitar a otros poetas ("fuentes") o hacer uso deliberado de una convención. Más allá, el control del poeta sobre su poema se detiene con el poema mismo. Sólo el crítico arquetípico puede tratar de su relación con el resto de la literatura. Pero aquí, nuevamente, tenemos que discriminar entre la literatura explícitamente convencional, tal como *Lycidas* —donde el poeta mismo nos proporciona el punto de partida al referirse a Teócrito, Virgilio, los poetas pastoriles del Renacimiento y la Biblia— y la literatura que oculta o pasa por alto sus vínculos convencionales. La concepción del derecho de autor y la naturaleza revolucionaria del modo que tiene el mimético bajo de considerar la creación también se extienden a la desgana general por parte de los autores de esta época de derechos de autor a que se estudien convencionalmente sus imágenes; y al tratar de este período la mayor parte de los arquetipos se han de establecer por la sola inspección crítica.

Dando un ejemplo al azar, una convención muy común en la novela del siglo diecinueve consiste en el uso de dos heroínas: una morena y otra rubia. La morena es, por regla general, apasionada, altiva, sencilla, extranjera o judía, y está, en cierta medida, relacionada con lo indeseable o con algún género de fruto prohibido, como el incesto. Cuando las dos se relacionan con el mismo héroe, la trama usualmente tiene que liquidar a la morena o convertirla en humana, si el relato ha de terminar felizmente. Los ejemplos incluyen *Ivanhoe, The Last of the Mohicans, The Woman in White, Ligeia, Pierre* (una tragedia porque el héroe elige a la joven morena, que igualmente es su hermana), *The Marble Faun* e innumerables elaboraciones ocasionales. Su versión masculina conforma la base simbólica de *Wuthering Heights*. Este procedimiento es tan convencional como el hecho de que Milton dé a Edward King un nombre tomado de las *Eglogas,* de Virgilio, pero manifiesta un enfoque confuso o, como solemos decir, "inconsciente" de las convenciones. Asimismo, cuando nos encontramos con las imágenes de un hombre, una mujer y una

serpiente en el libro noveno de *Paradise Lost,* no cabe duda acerca de sus vínculos convencionales con figuras similares en el *Libro del Génesis.* En *Green Mansions,* de Hudson, el héroe y la heroína se encuentran por vez primera no muy lejos de una serpiente dentro de un marco casi paradisíaco: aquí la naturaleza convencional de las imágenes constituye una materia sobre la cual no nos ofrece ayuda el autor. Cuando un crítico se encuentra con San Jorge, el Caballero de la Roja Cruz, en Spenser, portador de una cruz roja sobre campo blanco, tiene cierta idea de cómo tratar a esta figura. Cuando se topa, en *The Other House,* de Henry James, con una mujer llamada Rose Armiger, que lleva un vestido blanco y una sombrilla roja, se encuentra, por así decirlo en la jerga corriente, despistado. Es evidente que un defecto de la educación contemporánea del que a menudo nos lamentamos —la desaparición de un común fundamento cultural, que hace que las alusiones de un poeta moderno a la Biblia o a la mitología clásica tengan menos efecto del que debieran— tiene mucho que ver con la decadencia del uso explícito de los arquetipos.

Whitman, como es bien sabido, fue el portavoz de una visión anti-arquetípica de la literatura e instó a la Musa a que olvidara los tópicos de Troya y elaborara nuevos temas. Se trata de un prejuicio del mimético bajo y, por consiguiente, lo suficientemente adecuado para Whitman, quien está al mismo tiempo errado y en lo cierto. Está errado porque los tópicos de Troya siempre serán, en el futuro previsible, parte integral de la herencia cultural de Occidente, de ahí que las referencias a Agamenón en *Leda,* de Yeats, o en *Sweeney among the Nightingales,* de Eliot, tengan un poder cumulador tan grande como siempre para el lector debidamente instruido. Pero desde luego está completamente en lo cierto al sentir que el *contenido* de la poesía es normalmente un medio ambiente inmediato y contemporáneo. Estuvo en lo cierto, siendo la clase de poeta que era, al hacer del contenido de su propio *When Lilacs Last in the Dooryard Bloomed* una elegía de Lincoln y no un lamento convencional de Adonis. Con todo, su elegía es, por su *forma,* tan convencional como *Lycidas,*

completa con sus flores purpúreas que caen sobre ataúdes, una gran estrella que declina al oeste, imágenes de la "primavera que siempre regresa" y todo lo demás. La poesía organiza el contenido del mundo a medida que va desfilando ante el poeta, pero las formas en las que se organiza ese contenido provienen de la estructura misma de la poesía.

Los arquetipos son conjuntos asociativos y se diferencian de los signos en ser variables complejas. Dentro del complejo se da a menudo gran cantidad de asociaciones cultas específicas que son comunicables por el hecho de que gran cantidad de personas, dentro de una determinada cultura, están familiarizadas con ellas. Cuando hablamos de "simbolismo" en la vida ordinaria pensamos usualmente en arquetipos culturales cultos, tales como la cruz o la corona, o en asociaciones convencionales, como la del blanco con la pureza o la del verde con los celos. Como arquetipo, el verde puede simbolizar esperanza o naturaleza vegetal o el signo de tráfico de ida o el patriotismo irlandés tan fácilmente como los celos, pero la palabra verde como signo verbal siempre se refiere a un determinado color. Algunos arquetipos se encuentran tan profundamente arraigados en la asociación convencional que apenas si pueden dejar de sugerir dicha asociación, tal como la figura geométrica de la cruz sugiere inevitablemente la muerte de Cristo. Un arte *completamente* convencional sería un arte en que los arquetipos o unidades comunicables fueran esencialmente un conjunto de signos esotéricos. Esto puede suceder en las artes —por ejemplo, en algunas danzas sagradas de la India— pero aún no ha sucedido en la literatura occidental, y la resistencia de los escritores modernos a que sus arquetipos sean "detectados", por así decirlo, se debe a un afán natural por mantenerlos tan versátiles como sea posible, no reducidos exclusivamente a una sola interpretación. Puede que un poeta muestre una tendencia esotérica si destaca específicamente una asociación, como lo hace Yeats en sus notas a algunos de sus primeros poemas. No hay asociaciones *necesarias:* hay algunas en extremo evidentes, tales como la asociación de la oscuridad con el terror y el misterio, pero no existen correspondencias intrínsecas o inherentes que han de

comparecer invariablemente. Como veremos más adelante, hay un contexto en que la frase "símbolo universal" tiene sentido, pero no se trata de este contexto. La corriente de la literatura, sin embargo, como cualquier otra corriente, busca primero los canales más fáciles: el poeta que usa las asociaciones esperadas se comunicará más fácilmente.

En un extremo de la literatura tenemos la pura convención, que un poeta usa meramente porque con frecuencia se ha usado del mismo modo. Esto es muy habitual en la poesía ingenua, en los epítetos y en las fórmulas fijas del romance y la balada medievales, en las tramas y los tipos característicos invariables del drama ingenuo y, en menor medida, en *topoi* o lugares comunes de la retórica, que, al igual que otras ideas en literatura, resultan tan aburridos cuando se enuncian como proposiciones y tan ricos y variados cuando se usan como principios estructurales en literatura. En el otro extremo tenemos la variante pura, donde hay un intento deliberado de obtener lo nuevo o lo inusitado y, por consiguiente, un ocultamiento o una complicación de arquetipos. Las técnicas de esta clase se acercan mucho a una desconfianza de la comunicación misma en tanto que función de la literatura. Sin embargo, los extremos se tocan, como dijo Coleridge, y la poesía anti-convencional pronto se convierte a su vez en una convención que ha de ser explorada por audaces eruditos, duchos en la desolación de los yermos literarios. Entre estos dos puntos extremos, las convenciones varían entre la más explícita a la más indirecta, a lo largo de una escala paralela a la escala de la alegoría y la paradoja de la que hemos tratado. Puede que a menudo se confundan o identifiquen ambas escalas, pero traducir imágenes a ejemplos y preceptos es un proceso absolutamente distinto al de rastrear imágenes en otros poemas.

Cerca del extremo de la pura convención se encuentran la traducción, la paráfrasis y la clase de uso que Chaucer hace de Boccaccio en *Troilus* y en *The Knight's* Tale. Luego llegamos a la convención deliberada y explícita, tal como la hemos observado en *Lycidas*. Luego viene la convención paradójica e irónica, incluyendo la parodia —a menudo señal de

que se están gastando ciertas bogas en el manejo de las convenciones. Luego viene el intento de lograr originalidad dando la espalda a la convención explícita, intento que resulta en convenciones implícitas del género que descubrimos en Whitman. Luego viene una tendencia a identificar originalidad con escritura "experimental", que hoy se basa en una analogía con el descubrimiento científico y que, a menudo, se describe como una "ruptura con la convención". Y, desde luego, en cada etapa de la literatura, incluyendo esta última, hay gran cantidad de convenciones superficiales e inorgánicas que producen la clase de escritura que la mayor parte de los estudiosos de la literatura prefiere mantener a cierta distancia: trillados sonetos y poemas amorosos isabelinos, recetas de comedia plautinas, poemas pastoriles del siglo XVIII, novelas de desenlace feliz del siglo XIX, obras de seguidores y discípulos, y escuelas y tendencias en general.

De todo ello resulta claro que los arquetipos se estudian más fácilmente en la literatura sumamente convencional: ésta es, en su mayor parte, literatura ingenua, primitiva y popular. De este modo, al sugerir la posibilidad de la crítica arquetípica, estoy sugiriendo la posibilidad de ampliar el género de estudio comparativo y morfológico, que hoy se practica con respecto a los cuentos folklóricos y a las baladas, al resto de la literatura. Esto debería concebirse más fácilmente ahora que ya no está de moda separar la literatura popular y primitiva de la literatura ordinaria tan tajantemente como solíamos hacerlo. Asimismo, encontraremos que la literatura superficial, el género que acabamos de mencionar, es de gran valor para la crítica arquetípica simplemente por el hecho de ser convencional. Si a lo largo de este libro me refiero a la ficción popular tan a menudo como a las más grandes novelas y epopeyas, es por la misma razón por la que sería más probable que un músico que intentara explicar los principios rudimentarios del contrapunto, tomara sus ejemplos, al menos de "Panadero, saca el pan" que no de una compleja fuga de Bach.

Cada fase del simbolismo tiene su enfoque particular de la narración y del significado. En la fase literal, la narración es un fluido de sonidos significativos y el significado, una com-

pleja y ambigua estructura verbal. En la fase descriptiva, la narración es una imitación de objetos o proposiciones efectivos. En la fase formal, la poesía existe entre el ejemplo y el precepto. En el acontecimiento ejemplar hay un elemento de *recurrencia;* en el precepto o declaración acerca de lo que debería ser, hay un fuerte elemento de *deseo* o lo que suele llamarse "pensamiento del deseo". Estos elementos de recurrencia y deseo pasan a primer plano en la crítica arquetípica, la cual estudia los poemas como unidades totales de poesía y los símbolos como unidades de comunicación.

Desde este punto de vista, el aspecto narrativo de la literatura es un acto recurrente de comunicación simbólica: en otras palabras, un rito. El crítico arquetípico estudia la narración como rito o imitación de la acción humana considerada como un todo y no simplemente como la *mimesis praxeos* o imitación de *una* acción. De modo similar, en la crítica arquetípica el contenido significante es el conflicto entre la realidad y el deseo, que tiene por base la labor del sueño. Rito y sueño, por lo tanto, son, respectivamente, el contenido narrativo y significante de la literatura en su aspecto arquetípico. El análisis arquetípico de la trama de una novela u obra de teatro trataría de ella en términos de las acciones genéricas, recurrentes o convencionales que muestran analogías con los ritos: bodas, entierros, iniciaciones intelectuales y sociales, ejecuciones o ejecuciones fingidas, expulsión del villano expiatorio y así sucesivamente. El análisis arquetípico del sentido o significado de esta obra trataría de ella en términos de la forma genérica, recurrente o convencional que indican su ánimo y solución, sean trágicos, cómicos, irónicos o lo que fuere, en que se expresa la relación entre el deseo y la experiencia.

La recurrencia y el deseo se compenetran y son igualmente importantes tanto en el rito como en el sueño. En su fase arquetípica, el poema imita la naturaleza, no (como en la fase formal) la naturaleza como estructura o sistema, sino la naturaleza como proceso cíclico. El principio de recurrencia en el ritmo del arte parece derivar de las repeticiones en la naturaleza que hacen que el tiempo nos sea inteligible. Los ritos se concentran en torno a los movimientos cíclicos del sol, la

luna, las estaciones y la vida humana. Toda periodicidad crucial de la experiencia: aurora, ocaso, fases de la luna, tiempos de siembra y cosecha, equinoccios y solsticios, nacimiento, iniciación, matrimonio y muerte —todos ellos producen ritos que con ellos se vinculan. El impulso del rito tiende hacia la narración cíclica pura que, si tal cosa pudiera existir, sería repetición automática e inconsciente. En medio de toda esta recurrencia, sin embargo, está el ciclo recurrente central de la vida del sueño y la vigilia, la diaria frustración del ego, el despertar nocturno de un yo titánico.

El crítico arquetípico estudia el poema como parte de la poesía y la poesía como parte de la total imitación humana de la naturaleza que llamamos civilización. La civilización no es meramente una imitación de la naturaleza sino el proceso de constituir una forma humana total a partir de la naturaleza, y la impele una fuerza que acabamos de llamar deseo. El deseo de alimento y cobijo no se contenta con raíces y cuevas: produce las formas humanas de la naturaleza que llamamos agricultura y arquitectura. El deseo no es, por lo tanto, una simple respuesta a la necesidad, ya que un animal puede necesitar alimento sin plantar un jardín para obtenerlo; ni tampoco una simple respuesta a la carencia o deseo de algo en particular. No está limitado ni satisfecho por los objetos sino que es la energía que induce a la sociedad humana a elaborar su propia forma. En este sentido, el deseo es el aspecto social de lo que hallamos, en el nivel literal, como emoción, un impulso hacia la expresión que hubiera permanecido amorfo de no haberlo liberado el poema al proporcionar la forma de su expresión. De modo similar la forma del deseo se libera y se hace aparente gracias a la civilización. La causa eficiente de la civilización es el trabajo, y la poesía en su aspecto social tiene la función de expresar, en tanto que hipótesis verbal, una visión de la finalidad del trabajo y de las formas del deseo.

Hay no obstante una dialéctica moral en el deseo. La concepción del jardín elabora el concepto de "cizaña" y construir un redil hace del lobo el mayor enemigo. Por lo tanto, la poesía en su aspecto social o arquetípico no sólo trata de

ejemplificar el cumplimiento del deseo sino de definir los obstáculos que éste encuentra a su paso. El rito no es sólo un acto recurrente sino que también expresa una dialéctica del deseo y de la repugnancia: deseo de fecundidad o victoria, repugnancia a la sequía o a los enemigos. Tenemos ritos de integración social y tenemos ritos de expulsión, ejecución y castigo. En el sueño se da una dialéctica paralela, ya que existe tanto el sueño que cumple los deseos como la pesadilla, sueño de angustia y repugnancia. La crítica arquetípica, por lo tanto, se apoya en dos ritmos organizadores o estructuras: uno cíclico, el otro dialéctico.

La unión del rito y del sueño en una forma de la comunicación verbal es el mito. Este es un sentido del término mito ligeramente diferente del que usamos en el ensayo anterior. Pero, en primer lugar, el sentido es igualmente familiar y la ambigüedad no es mía sino del diccionario; y, luego, hay una conexión real entre los dos sentidos que se hará más patente a medida que vayamos avanzando. El mito da cuenta del rito y del sueño, y los hace comunicables. El rito, por sí mismo, no puede dar razón de sí: es pre-lógico, pre-verbal y, en cierto sentido, pre-humano. Su apego al calendario parece vincular la vida humana con la dependencia biológica del ciclo natural que las plantas y, en cierta medida, los animales todavía conservan. Todo aquello en la naturaleza que consideramos como si tuviera alguna analogía con las obras de arte, como una flor o el canto de los pájaros, nace de una sincronización entre un organismo y los ritmos de su medio ambiente natural, especialmente el del año solar. En el caso de los animales, casi podrían llamarse ritos algunas expresiones de sincronización, como las danzas de acoplamiento de los pájaros. El mito es más distintivamente humano, ya que hasta la perdiz más inteligente no puede contar ni siquiera el relato más absurdo que explique por qué zumba cuando está en celo. De modo similar, el sueño, en sí mismo, es un sistema de alusiones crípticas a la propia vida del soñador que él no comprende plenamente y, de que se sepa, que no le sirven realmente de nada. Pero en todos los sueños hay un elemento mítico que tiene un poder de comunicación independiente, como salta a

la vista, no sólo en el ejemplo típico de Edipo sino en cualquier colección de cuentos folklóricos. El mito, por lo tanto, no sólo otorga significado al rito y narración al sueño: es la identificación de rito y sueño, en que se vé como el primero es el segundo en movimiento. Esto no sería posible a menos que hubiera un factor común al rito y al sueño que hiciera del uno la expresión social del otro: debemos dejar para más adelante la investigación de este factor común. Todo lo que precisamos decir aquí es que el rito es el aspecto arquetípico del *mythos* y el sueño, el aspecto arquetípico de la *dianoia.*

Vuelve a ocurrir la misma diferencia en énfasis entre la literatura ficcional y la temática que observamos en el primer ensayo. Algunas formas literarias, tales como el drama, nos recuerdan con particular intensidad analogías con ritos, ya que el drama en literatura, como el rito en religión, es fundamentalmente una representación social o de conjunto. Otras, tales como el romance, sugieren analogías con los sueños. Las analogías rituales se ven más fácilmente, no en el drama del público culto y del teatro establecido sino en el drama ingenuo o espectacular: en la obra de teatro folklórica, el teatro de marionetas, la pantomima, la farsa, el desfile espectacular y sus descendientes en la mascarada, la ópera cómica, la película comercial y la revista musical. Las analogías de los sueños se estudian mejor en el romance ingenuo que incluye los cuentos folklóricos y los cuentos de hadas que guardan tan estrecha relación con los sueños de deseos maravillosos que se tornan verdad y con las pesadillas de ogros y brujas. Por supuesto, el drama ingenuo y el romance ingenuo también se compenetran. Lo que el drama ingenuo dramatiza es, por lo común, alguna especie de romance y la estrecha relación del romance con el rito puede verse en la cantidad de romances medievales que se vinculan con alguna sección del calendario —el solsticio de invierno, la mañana de mayo o la festividad de un santo; o, si no, con algún rito de clase social, como el torneo. El hecho de que el arquetipo es un símbolo *comunicable* explica ampliamente la facilidad con que las baladas, los cuentos y los mimos viajan por el mundo, como tantos de sus héroes, por encima de todas las barreras de len-

gua y cultura. Volvemos aquí al hecho de que la literatura más profundamente influida por la fase arquetípica del simbolismo nos causa la impresión de primitiva y popular.

Con esto quiero decir que poseen la facultad de comunicarse en el tiempo y en el espacio, respectivamente. De otro modo, significan más o menos lo mismo. El arte popular es normalmente tachado de vulgar por la gente culta de su época; luego pierde el favor de su público original, a medida que va creciendo una nueva generación; luego comienza a fundirse en la iluminación más tenue de lo "raro" y la gente culta se interesa en él; y finalmente comienza a adoptar la dignidad arcaica de lo primitivo. Este sentido de lo arcaico reaparece cada vez que nos topamos con un gran arte que usa formas populares, como hace Shakespeare en su último período o como hace la Biblia al concluir con un cuento de hadas sobre una doncella en apuros, un héroe que mata dragones, una bruja malvada y una maravillosa ciudad resplandeciente de joyas. El arcaísmo es una característica regular de todos los usos sociales de los arquetipos. La Rusia soviética está muy orgullosa de su producción de tractores, pero pasará cierto tiempo antes de que el tractor reemplace a la hoz en la bandera soviética.

Es en este punto que debemos advertir y evitar la falacia del contrato mitológico. Es decir, puede que haya algo así como un contrato social en la teoría política, si limitamos nuestro examen a hechos observables acerca de la estructura actual de la sociedad. Pero cuando estos hechos se atribuyen a una fábula sobre algo que sucedió en un pasado demasiado remoto para que algún testimonio venga a turbar las afirmaciones de los fabulistas y se nos dice que en cierta ocasión los hombres rindieron o delegaron o fueron engañados para que rindieran su poder, la teoría política se ha convertido en una de las mentiras adoctrinadoras de Platón. Y debido a que el único testimonio de este remoto acontecimiento es su analogía con los hechos presentes, los hechos presentes se están comparando con sus propias sombras. Un proceso de fabulación exactamente similar ha tenido lugar en la crítica literaria que trata del mito, la cual difícilmente ha superado todavía su

etapa de contrato histórico.

Dado que el crítico arquetípico se ocupa del rito y del sueño, es probable que descubra muchas cosas interesantes en la obra que la antropología contemporánea y la psicología contemporánea han realizado con respecto a los sueños. Específicamente, la labor realizada acerca de la base ritual del drama ingenuo en *The Golden Bough,* de Frazer, y la labor realizada acerca de las bases oníricas del romance ingenuo por Jung y sus discípulos, tienen para él un valor muy directo. Pero los tres campos de la antropología, la psicología y la crítica literaria no están aún claramente delimitados, y el peligro del determinismo ha de vigilarse con sumo cuidado. Para el crítico literario, el rito es el *contenido* de la acción dramática, no su fuente u origen. *The Golden Bough,* desde el punto de vista de la crítica literaria, constituye un ensayo sobre el contenido ritual del drama ingenuo: es decir, reconstruye un rito arquetípico a partir del cual los principios estructurales y genéricos del drama pueden derivar lógica, aunque no cronológicamente. Al crítico literario le importa un comino que este rito haya tenido o no una existencia histórica. Es muy probable que el rito hipotético de Frazer ofrezca muchas e interesantes analogías con los ritos reales, y coleccionar tales analogías es parte de su tesis. Pero una analogía no es necesariamente una fuente, una influencia, una causa o una forma embrionaria, ni mucho menos una identidad. La relación *literaria* del rito con el drama, como la de cualquier otro aspecto de la acción humana con el drama, es sólo una relación de contenido a forma, no de fuente a derivado.

El crítico, por lo tanto, trata sólo de las formas del rito o del sueño que se encuentran realmente en lo que está estudiando, como quiera que haya llegado allí. La obra de los eruditos clásicos que han seguido a Frazer ha producido una teoría general sobre el contenido espectacular o ritual del drama griego. *The Golden Bough* se propone ser una obra de antropología, pero ha tenido más influencia en la crítica literaria que en su supuesto campo propio y puede que aún demuestre ser realmente una obra de crítica literaria. Si la forma ritual

se encuentra presente en los dramas —y es un hecho, no una opinión, el que uno de los temas principales de *Ifigenia en Táuride,* por ejemplo, es el sacrificio humano— el crítico no tiene por qué tomar partes en la controversia histórica, bastante diferente, acerca del *origen* ritual del drama griego. De modo que el rito, como contenido de la acción, y más particularmente de la acción dramática, es algo que está sin cesar latente en el orden de las palabras y es del todo independiente de las influencias directas. Incluso en el siglo XIX, encontramos que en el momento en que el drama se vuelve primitivo y popular, como sucede en *The Mikado,* por volver al ejemplo que ya dimos, regresan todos los mecanismos de Frazer —el hijo del rey, el sacrificio fingido, la analogía con el festival de Sacaea y muchas otras cosas que Gilbert sabía y que nada le importaban. Regresan porque siguen siendo la mejor manera de captar la atención del público y esto lo sabe cualquier dramaturgo experimentado.

El prestigio de la crítica documental, que se ocupa enteramente de las fuentes y de la transmisión histórica, ha desviado a algunos críticos arquetípicos hasta el punto de hacerlos pensar que todos estos elementos rituales deberían rastrearse directamente, como el linaje de la realeza, tan lejos en el tiempo como lo permita una voluntaria suspensión de la incredulidad. Las vastas lagunas cronológicas que resultan de ello se colman habitualmente con alguna teoría acerca de la memoria y de la raza o con alguna concepción conspiradora de la historia que implica secretos celosamente guardados durante siglos por cultos o tradiciones esotéricos. Es curioso que cuando los críticos arquetípicos se aferran a un marco histórico producen casi invariablemente alguna hipótesis de degeneración continua a partir de una edad de oro perdida en la antigüedad. Así el preludio a la serie de José, de Thomas Mann, atribuye el origen de varios de nuestros mitos centrales a la Atlántida, siendo la Atlántida claramente más útil como idea arquetípica que histórica. Cuando la crítica revivió en el siglo XIX con la boga de los mitos del sol, se intentó ridiculizarla demostrando con igual plausibilidad que Napoleón era un mito solar. El ridículo sólo es efectivo contra la dis-

torsión histórica del método. De modo arquetípico, convertimos a Napoleón en mito solar siempre que hablamos del despuntar de su carrera, del cenit de su fama o del eclipse de su fortuna.

La historia social y cultural, que es antropología en sentido amplio, formará siempre parte del contexto de la crítica; y mientras más claramente se distingan los tratamientos antropológicos y críticos del mito, más beneficiosa será la influencia que ejerzan el uno en el otro. Lo mismo vale para la relación de la psicología con la crítica. La primera y más impresionante unidad de poesía mayor que el poema individual es la obra total de quien escribió el poema. La biografía formará siempre parte de la crítica y el biógrafo estará naturalmente interesado en la poesía de su personaje como documento íntimo que registra sus sueños, asociaciones y ambiciones privadas, y sus deseos expresos o reprimidos. Los estudios de estas materias son parte esencial de la crítica. Claro que no estoy hablando de los estudios necios que simplemente proyectan sobre su víctima, bajo un disfraz clínico racionalizado, el propio erotismo del autor; sino sólo de los estudios serios que son técnicamente competentes, tanto en psicología como en crítica, que se percatan de cuánta adivinanza entra en juego y de cuán provisorias han de ser todas las conclusiones.

Tal enfoque es más fácil y más fructífero en lo que atañe a los que hemos llamado los escritores temáticos del mimético bajo, es decir, principalmente los poetas románticos, en quienes los propios procesos psicológicos del poeta forman, a menudo, parte del tema. Con otros escritores, digamos un dramaturgo que se da cuenta, desde la primera palabra que escribe, que "quienes viven para el gusto deben gustar para vivir", se corre el riesgo de hacer una abstracción irreal del poeta con respecto a su comunidad literaria. Supóngase que un crítico descubra que determinada forma se repite una y otra vez en las obras de Shakespeare. Si Shakespeare fuera único o anómalo o incluso excepcional en lo que atañe al uso de esta forma, la razón de su uso podría ser, en parte al menos, psicológica. Si hubiera alguna prueba de que había persistido en usarla aún cuando no lograra agradar con ella a su público,

sería muy alta la probabilidad de un elemento psicológico personal. Pero si podemos descubrir la misma forma en media docena de sus contemporáneos, es evidente que tenemos que admitir la existencia de una convención. Y si la descubrimos en una docena de dramaturgos de diferentes épocas y culturas, tenemos que admitir el género, los requisitos estructurales del drama mismo. Ahora bien, de hecho, sí descubrimos en las comedias de Shakespeare que los mismos procedimientos se emplean una y otra vez; y al crítico literario incumbe comparar estos procedimientos con los de otros dramaturgos, en un estudio morfológico de la forma cómica. De otro modo, nos privaríamos de la apreciación perfectamente legítima de las cualidades *eruditas* de Shakespeare, de ver en los procedimientos repetidos de sus comedias una especie de *Arte de la Fuga* de la comedia.

El psicólogo que examine un poema tenderá a ver en él lo que ve en el sueño, una mezcla de contenidos latentes y manifiestos. Para el crítico literario el contenido manifiesto del poema es su forma, de ahí que su contenido latente se convierta simplemente en su contenido real, su *dianoia* o tema. Y esta *dianoia* es, en el nivel arquetípico, un sueño, una presentación del conflicto entre el deseo y la realidad. Parece que giramos en círculo, pero no del todo. Para el crítico, se plantea un problema que no existe para el análisis puramente psicológico, el problema del contenido latente comunicable, del sueño inteligible, la concepción que tuvo Platón del arte como sueño para mentes despiertas. Para el psicólogo, todos los símbolos oníricos son personales e interpretados por la vida íntima del soñador. Para el crítico no hay tal cosa como un simbolismo personal o, si la hay, su tarea consiste en asegurarse de que no siga siéndolo.

Este problema ya se encuentra presente en el tratamiento que hizo Freud de *Edipo Rey* como una obra que debe gran parte de su poder al hecho de que dramatiza el complejo de Edipo. Los elementos dramáticos y psicológicos pueden vincularse sin la menor referencia a la vida personal de Sófocles, de la cual nada sabemos. Este énfasis en el contenido impersonal ha sido elaborado por Jung y su escuela, quienes expli-

can la comunicabilidad de los arquetipos por medio de una teoría del inconsciente colectivo —hipótesis innecesaria en la crítica de la literatura, por lo menos a mi juicio.

Lo que hemos descubierto que es verdad en lo que atañe a la intención del escritor vale igualmente para la atención del público. Ambas tienen una dirección centrípeta; y existen implicaciones, tanto en la reacción ante el arte como en su creación, de las que el público no se percata explícitamente. La acción consciente y directa de percatarse sólo puede tomar en cuenta unos cuantos detalles del complejo de la reacción. Esta situación permitió que, por ejemplo, se alabara a Tennyson por la castidad de su lenguaje al mismo tiempo que era leído por su potente sensualidad erótica. También hace posible que un crítico contemporáneo haga uso de los más plenos recursos del saber contemporáneo al explicar una obra de arte, sin pecar por ello de anacronismo.

Por ejemplo, *Le Malade Imaginaire* es una obra de teatro acerca de un hombre que, en términos del siglo XVII, incluyendo sin duda los propios términos de Molière, no estaba realmente enfermo, sólo pensaba que lo estaba. Un crítico moderno podría objetar que la vida no es tan simple: que es perfectamente posible que un *malade imaginaire* sea un *malade véritable* y que lo que le pasa a Argan es claramente que tiene pocas ganas de ver a sus hijos crecer: regresión infantil que su esposa —su segunda esposa, dicho sea de paso— demuestra entender perfectamente al mimarlo y murmurar frases tales como "pauvre petit fils". Este crítico descubriría la clave de todo el comportamiento de Argan en su desprevenida observación después de la escena con la pequeña Louison (cuya naturaleza erótica el crítico también percibiría): "Il n'y a plus d'enfants". Ahora bien, sea esta lectura acertada o errónea, no se desvía del texto de Molière y, no obstante, nada nos dice acerca de Molière mismo. La obra es genéricamente una comedia; debe, por lo tanto, terminar felizmente; y, por lo tanto, hay que meter a Argan en razón; su esposa, cuya función dramática consiste en mantenerlo en su obsesión, debe ser, por lo tanto, "desenmascarada" como su enemiga. La trama es un rito que se desenvuelve hacia la expulsión de

chivo expiatorio seguida por un matrimonio, y el tema es una forma del sueño de deseo irracional en conflicto con la realidad.

Otro ensayo de este libro tratará de los detalles y de la práctica de la crítica arquetípica: aquí nos ocupamos solamente de su lugar en el contexto de la crítica considerada como un todo. En su aspecto arquetípico, el arte forma parte de la civilización y hemos definido la civilización como el proceso de elaborar una forma humana a partir de la naturaleza. La configuración de esta forma se revela gracias a la civilización misma, a medida que va evolucionando: sus principales componentes son la ciudad, el jardín, la finca, el redil y otros por el estilo, así como la sociedad humana misma. Un símbolo arquetípico es usualmente un objeto natural que tiene significado humano y forma parte de la visión crítica del arte como producto civilizado, como visión de las finalidades del trabajo humano.

Una visión de este género se encuentra en la obligación de idealizar algunos aspectos de la civilización y de ridiculizar otros o de pasarlos por alto; en otras palabras, el contexto social del arte es igualmente su contexto moral. Todos los artistas tienen que llegar a un acuerdo con sus comunidades: muchos artistas, y de los grandes, se contentan con ser los portavoces de aquéllas. Pero en términos de su significado moral, el poeta refleja y sigue a distancia lo que su comunidad realmente logra mediante su trabajo. De ahí que el punto de vista moral del artista sea invariablemente el de que debe contribuir al trabajo de su sociedad elaborando hipótesis factibles, imitando la acción y el pensamiento humanos de manera que pueda sugerir modos realizables de ambos. Si no hace esto, sus hipótesis deberían, al menos, ser claramente calificadas de juguetonas o fantasiosas. El marxismo adopta más o menos esta visión del arte y, por lo tanto, repite el argumento al que se llega al final de *La República*. Allí se nos dice, si seguimos el argumento tal como se presenta, que, de acuerdo con la justicia o trabajo social adecuadamente realizado, la cama del pintor es una imitación externa de la cama del artesano. El artista, por consiguiente, está limitado,

ya sea a reflejar el mundo que el verdadero trabajador está realizando, ya sea a escapar de él.

En este ensayo hemos adoptado el principio de que los acontecimientos e ideas de la poesía son imitaciones hipotéticas de la historia y de la escritura discursiva, respectivamente, las cuales a su vez son imitaciones verbales de la acción y del pensamiento. Este principio nos acerca a la visión de la poesía como imitación secundaria de la realidad. Interpretamos la mimesis, sin embargo, no como una "reminiscencia" platónica sino como una emancipación de la exterioridad en favor de la imagen, de la naturaleza en favor del arte. Desde este punto de vista, la obra de arte debe ser su propio objeto: en última instancia, relacionarse con nigún otro sistema de fenómenos, criterios, valores o causas finales. Todas estas relaciones externas forman parte de la "falacia intencionada". La poesía es un vehículo de moral, verdad y belleza, pero el poeta no apunta a estas cosas, sino sólo a la fuerza verbal interna. El poeta en cuanto tal sólo intenta escribir un poema y, por regla general, no es el artista, sino el ego en el artista, el que se aleja de la obra que le es propia para lanzarse a la zaga de fuegos fatuos seductores.

Es un axioma elemental de la crítica el que, moralmente, el león yace junto al cordero. Bunyan y Rochester, Sade y Jane Austen, *The Miller's Tale* y *The Second Nun's Tale,* son todos igualmente elementos de una educación liberal y el único criterio moral que se les puede aplicar es el del decoro. De modo semejante, la actitud moral que el poeta adopta en su obra deriva en gran parte de la estructura de dicha obra. Así, el hecho de que *Le Malade Imaginaire* sea una comedia es la única razón para convertir en hipócrita a la mujer de Argan —hay que sacársela de encima para que la obra tenga un desenlace feliz.

La búsqueda de la belleza es un absurdo mucho más peligroso que la búsqueda de la verdad o la bondad, ya que permite una tentación más fuerte para el ego. La belleza, al igual que la verdad y la bondad, es una cualidad que puede, en cierto sentido, predicarse de todo gran arte, pero el intento deliberado de embellecer sólo puede, en sí mismo, debilitar la

energía creadora. La belleza en el arte es como la felicidad en la moral: puede acompañar al acto, pero no puede ser el fin del acto, del mismo modo que uno no puede "buscar la felicidad", sino sólo algo que pueda darla. Apuntar a la belleza produce, en el mejor de los casos, lo atractivo: la cualidad de belleza representada por la palabra "encantadora", cualidad que depende de una elección cuidadosamente circunscrita tanto del tópico como de la técnica. Un pintor religioso, por ejemplo, puede producir esta cualidad sólo mientras las iglesias sigan encargando Vírgenes: si una iglesia pidiera una crucifixión, tendría que pintar, en cambio, la crueldad y el horror.

Cuando hablamos del cuerpo humano como "bello", habitualmente queremos decir el cuerpo de una persona en buena condición física, entre los dieciocho y los treinta años, y si Degas, por ejemplo, nos presenta retratos de gordas matronas a horcajadas sobre el bidé, interpretamos el choque de nuestro sentido del decoro como un juicio estético. Cada vez que la palabra belleza significa encanto o atractivo, como es forzoso que así signifique cuando se hace de ella la intención del arte, se vuelve reaccionaria: trata de restringir ya sea lo que el artista pueda escoger como tema o el método que pueda escoger para tratarlo, y hace entrar en acción a todo el contingente de la gazmoñería para impedir que amplíe su visión más allá de un árido e insípido seudoclasicismo. Ruskin malogró muchas de sus mejores intuiciones críticas por esta falacia; Tennyson, a menudo, entorpeció el vigor de su poesía por culpa de ella, y, en algunos de los especialistas menores en belleza de esta misma época, podemos ver claramente a qué conduce la compulsión neurótica de embellecerlo todo. Conduce a un exagerado culto del estilo, a una técnica de hacer que todo en una obra de arte, incluso en un drama, suene a lo mismo, suene como suena su autor en sus momentos más impresionantes. Nuevamente aquí la vanidad del ego ha reemplazado el honrado orgullo del artesano.

La fase formal o tercera de la narración y del significado, aunque incluya las relaciones externas de la literatura con los acontecimientos y las ideas, no obstante y en última instancia,

nos lleva de vuelta a la visión de la obra de arte como objeto de contemplación, como *techne* destinada al ornamento y al placer más bien que al uso. Esta visión nos incita a separar los objetos estéticos de otra clase de artefactos y a postular una experiencia estética diferente, en su género, de las demás experiencias. Correspondiendo con la visión bibliográfica de la literatura como agregado o cúmulo de todos los libros, dramas y poemas que se han escrito, nos topamos con la visión estética de la crítica como serie discreta de aprehensiones especiales (y, a veces, vagamente sacramentales). No hay razón para no reconocerle a esta visión de la experiencia literaria su propia validez; uno le hace objeciones sólo cuando excluye otros enfoques.

La visión arquetípica de la literatura nos muestra la literatura como forma total y la experiencia literaria como parte del *continuum* de la vida, en que una de las funciones del poeta consiste en visualizar las finalidades del trabajo humano. Tan pronto como añadimos este enfoque a los otros tres, la literatura se convierte en instrumento ético y superamos el dilema de Kierkegaard, en *O Esto o Aquello,* entre la idolatría estética y la libertad ética, sin la menor intención de acabar con las artes, de pasada. De ahí la importancia, tras aceptar la validez de esta visión de la literatura, de rechazar los fines externos de moral, belleza y verdad. El hecho de que sean externos los hace, en última instancia, idólatras y así demoníacos. Pero si, al fin y al cabo, ningún criterio social, moral o estético determina desde fuera el valor del arte, de ello se sigue que la fase arquetípica, en la que aquel forma parte de la civilización, no puede ser la última. Todavía necesitamos otra fase donde podamos pasar de la civilización, donde la poesía sigue siendo útil y funcional, a la cultura, donde es desinteresada y liberal, y puede asentar el pie.

Fase anagógica: El símbolo como mónada

Al trazar las diferentes fases del simbolismo literario hemos recorrido una secuencia paralela a la de la crítica medieval. Hemos dado, en verdad, un significado diferente a la

palabra "literal". Nuestro nivel segundo o descriptivo es el que corresponde al histórico o literal del esquema medieval. o, en todo caso, al de la versión de Dante. Nuestro tercer nivel, el nivel del comentario y de la interpretación, es el nivel segundo o alegórico de la Edad Media. Nuestro cuarto nivel, el estudio de los mitos y de la poesía como técnica de comunicación social es el tercer nivel medieval de significado moral o tropológico, que trata, al mismo tiempo, del aspecto social y figurativo del significado. El distingo medieval entre lo alegórico, como lo que uno cree (*quid credas*), y lo moral, como lo que uno hace (*quid agas*), también se refleja en nuestra concepción de la fase formal como estética o especulativa y de la fase arquetípica como social y parte del continuum del trabajo. Ahora tenemos que ver si podemos establecer un paralelo moderno de la concepción medieval de anagogía o significado universal.

Una vez más, el lector puede haber notado la formación gradual de un paralelismo entre los cinco modos de nuestro primer ensayo y las fases del simbolismo en éste. El significado literal, tal como lo expusimos, tiene mucho que ver con las técnicas de la ironía temática que introdujo el *symbolisme* y con el parecer de muchos de los "nuevos" críticos acerca de que la poesía es fundamentalmente (es decir, literalmente) una estructura irónica. El simbolismo descriptivo, visto en su momento más intransigente, en el naturalismo documental del siglo XIX, parece guardar estrecha relación con el mimético bajo; y el simbolismo formal, que se estudia más fácilmente en los escritores renacentistas y neoclásicos, con el mimético elevado. La crítica arquetípica parece encontrar su centro de gravedad en el modo del romance, cuando el intercambio de baladas, cuentos e historias populares era sumamente fácil. Así pues, si el paralelo se mantiene, la última fase del simbolismo seguirá tratando, como lo hacía la fase anterior, del aspecto mitopoético de la literatura, pero del mito en su sentido más restringido y técnico de ficciones y de temas relacionados con seres y poderes divinos o casi divinos.

Hemos asociado los arquetipos y los mitos particularmente con la literatura popular y primitiva. De hecho, casi podría-

mos definir la literatura popular, cierto es que de modo más bien circular, como una literatura que permite la visión despejada de los arquetipos. Podemos encontrar esta cualidad en todos los niveles de la literatura: en los cuentos de hadas y en los cuentos folklóricos, en Shakespeare (en la mayoría de las comedias), en la Biblia (que de no ser un libro sagrado seguiría siendo un libro popular), en Bunyan, en Richardson, en Dickens, en Poe y, desde luego, igualmente en cantidad de basura efímera. Comenzamos este libro con la observación de que no podemos correlacionar popularidad y valor. Pero queda aún el peligro de la reducción, de suponer que la literatura es *esencialmente* primitiva, y popular. Esta visión estuvo muy en boga durante el siglo XIX y de ningún modo ha muerto todavía, pero si la adoptáramos quedaríamos desvinculados de una tercera y muy importante fuente de abastecimientos de la crítica arquetípica.

Notamos que muchos escritores eruditos y oscuros, cuya obra requiere un estudio paciente, son explícitamente escritores mitopoéticos. Los ejemplos incluyen a Dante y Spenser, y en el siglo veinte abarcan a casi todos los escritores "difíciles", tanto en poesía como en prosa. Esta clase de obra, cuando es ficcional, se basa a menudo en el drama ingenuo (*Faust, Peer Gynt*) o en el romance ingenuo (Hawthorne, Melville: uno puede establecer la comparación con las sutiles alegorías de Charles Williams y C. S. Lewis en nuestros días, que se basan ampliamente en las fórmulas de una literatura para adolescentes). La mitopoética erudita, como se nos ofrece en la última época de Henry James y en James Joyce, por ejemplo, puede volverse asombrosamente compleja; pero las complejidades se destinan a poner de manifiesto el mito, no a ocultarlo. No podemos suponer que un mito primitivo y popular se haya vendado como una momia en una elaborada verbosidad, suposición a la cual induciría la falacia de la reducción. La inferencia parece consistir en que lo erudito y lo sutil, a la par que lo primitivo y lo popular, tienden hacia un mismo centro de experiencia imaginativa.

Sabiendo que *The Two Gentlemen of Verona* es una de las primeras comedias de Shakespeare y que *The Winter's*

Tale pertenece a su época tardía, el estudioso espera que la última obra sea más sutil y compleja; acaso no cuente con que sea más arcaica y primitiva, más sugestiva de mitos y ritos antiguos. La obra posterior también es más popular, aunque no, por supuesto, en el sentido de darle a un público de clase media inferior lo que éste se imagina que desea. A resultas de expresar las formas del drama con fuerza e intensidad crecientes, Shakespeare llegó en su última época a la piedra de toque del drama, al espectáculo romántico de donde proceden todas las formas especializadas del drama, tales como la tragedia y la comedia social, y al que retornan de modo recurrente. En los momentos más grandes de Dante y Shakespeare, por ejemplo en *The Tempest* o en la culminación del *Purgatorio*, nos percatamos de significados convergentes, de que aquí estamos próximos a ver lo que ha sido toda nuestra experiencia literaria, de que nos hemos desplazado hacia el centro silencioso del orden de las palabras. La crítica como conocimiento, la que se ve obligada a seguir hablando del tópico, reconoce el hecho de que *hay* un centro del orden de las palabras.

A menos que tal centro exista, nada hay que impida que las analogías proporcionadas por la convención y el género se conviertan en una serie sin fin de asociaciones libres, tal vez sugestivas, tal vez incluso asombrosas, pero que nunca crean una estructura real. El estudio de los arquetipos es el estudio de los símbolos literarios como partes de un todo. Así pues, si existe en absoluto algo semejante a los arquetipos, aún tenemos que dar otro paso y concebir la posibilidad de un universo literario autónomo. O bien la crítica arquetípica es un fuego fatuo, un infinito laberinto sin salida, o bien tenemos que suponer que la literatura es una forma total y no simplemente el nombre que se da al agregado de las obras literarias existentes. Hemos hablado antes de la visión mítica de la literatura que induce a la concepción de un orden de la naturaleza como un todo, que es imitado por un orden de palabras correspondiente.

Si los arquetipos son símbolos comunicables y si hay un centro de arquetipos, deberíamos esperar encontrar, en dicho

centro, un conjunto de símbolos universales. No quiero decir con esto que exista algún código arquetípico que todas las sociedades humanas sin excepción se hayan aprendido de memoria. Quiero decir que ciertos símbolos son imágenes de cosas comunes a todos los hombres y que tienen, por lo tanto, un poder comunicable potencialmente ilimitado. Estos símbolos incluyen los de la comida y la bebida, los de la búsqueda o el viaje, los de la luz y la oscuridad, y los de la satisfacción sexual, que adoptan habitualmente la forma del matrimonio. Es poco aconsejable suponer que un mito de Adonis o de Edipo sea universal, o que ciertas asociaciones, tales como la de la serpiente con el falo, sean universales, porque cuando descubrimos un grupo humano que no sabe de estas cosas tenemos que suponer que sí las sabía pero que las ha olvidado, o bien que las sabe pero que no quiere decir nada, o bien que no son miembros de la especie. Por otro lado, pueden ser excluidos, sin más del género humano si no son capaces de entender la concepción del alimento; y así, todo simbolismo fundado en la comida es universal en el sentido de que tiene un ámbito infinitamente extenso. Es decir, que su inteligibilidad no tiene límites.

En la fase arquetípica, la obra de arte literaria es un mito y une el rito con el sueño. Al hacer esto limita el sueño: lo hace plausible y aceptable para una conciencia social despierta. De este modo, como factor moral en la civilización, la literatura encarna gran parte del espíritu que en el sueño mismo se llama el censor. Pero el censor pone obstáculos al ímpetu del sueño. Cuando observamos el sueño como un todo, notamos en él tres cosas. Primero: sus límites no constituyen lo real, sino lo concebible. Segundo: el límite de lo concebible es el mundo del deseo satisfecho, libre de toda angustia y frustración. Tercero: el universo del sueño se encuentra totalmente dentro de la mente del soñador.

En la fase anagógica, la literatura imita el sueño total del hombre y, de este modo, imita el pensamiento de una mente humana que se encuentra en la circunferencia y no en el centro de su realidad. Vemos aquí consumada la revolución imaginativa que comenzó cuando pasamos de la fase descrip-

tiva a la fase formal del simbolismo. Allí la imitación de la naturaleza se desplazó de un reflejo de la naturaleza externa a una organización formal cuyo contenido era la naturaleza. Pero en la fase formal el poema sigue estando contenido por la naturaleza y en la fase arquetípica la totalidad de la poesía sigue estando contenida dentro de los límites de lo natural o plausible. Cuando pasamos a la anagogía, la naturaleza se convierte, no en el recipiente sino en la cosa contenida y los símbolos arquetípicos universales: la ciudad, el jardín, la búsqueda, el matrimonio, ya no son las formas apetecibles que el hombre construye dentro de la naturaleza sino que son ellas mismas las formas de la naturaleza. La naturaleza se encuentra ahora dentro de la mente de un hombre infinito que construye sus ciudades a partir de la Vía Láctea. Esto no constituye realidad, pero sí el límite concebible o imaginativo del deseo, que es infinito, eterno y, por lo tanto, apocalíptico. Con apocalipsis quiero decir primordialmente la concepción imaginativa de la totalidad de la naturaleza como contenido de un cuerpo infinito y eternamente vivo, que, si no es humano, más cerca está de lo humano que de lo inanimado. "Siendo infinito el deseo del hombre", dijo Blake, "la posesión es infinita y él mismo es infinito". Si uno piensa que Blake es un testigo poco imparcial al respecto, podemos citar a Hooker: "El que haya perfección más elevada que alguna de estas dos (la sensual y la intelectual), no requiere otra prueba que el mismo proceso del deseo del hombre, el cual, siendo natural, quedaría frustrado de no haber alguna cosa ulterior donde, al fin y al cabo, pudiera descansar contento, lo cual no puede hacer en las anteriores".

Si pasamos al rito, vemos allí una imitación de la naturaleza que tiene en ella un fuerte elemento de lo que llamamos magia. La magia parece comenzar como una especie de esfuerzo voluntario por recuperar una relación perdida con el ciclo natural. Este sentido de recuperación deliberada de algo que ya no se posee es una señal característica del rito humano. El rito construye un calendario y se empeña en imitar la exactitud sensitiva y estricta de los movimientos de los cuerpos celestes y de la reacción que la vegetación tiene ante ellos.

Un campesino tiene que cosechar su siembra en determinado momento del año, pero como tiene que hacerlo de todos modos, la cosecha misma no es precisamente un rito. Es la expresión de una voluntad de sincronizar las energías humanas y las naturales en ese momento preciso que produce las canciones, los sacrificios y las costumbres folklóricas de la cosecha y que asociamos con el rito. Pero el ímpetu del elemento mágico en el rito se dirige claramente hacia un universo en el que una naturaleza estúpida e indiferente ya no es el recipiente de la sociedad humana sino que es contenida por esa sociedad y que debe llover o dar sol a voluntad del hombre. Igualmente notamos la tendencia del rito a convertirse no sólo en cíclico sino en enciclopédico, como ya se ha señalado. De este modo, en su fase anagógica, la poesía imita la acción humana como rito total, imitando así la acción de una sociedad humana omnipotente que contiene todos los poderes de la naturaleza dentro de sí.

De modo anagógico, entonces, la poesía une el rito total o acción social ilimitada con el sueño total o pensamiento individual ilimitado. Su universo es la hipótesis infinita e ilimitada: no puede ser contenida dentro de ninguna civilización real ni de ningún real conjunto de valores morales, por la misma razón que ninguna estructura de imágenes puede restringirse a una interpretación alegórica. Aquí la *dianoia* del arte ya no es una *mimesis logou,* sino el Logos, la palabra formadora, que es, al mismo tiempo, razón y, como especulaba el Faust de Goethe, *praxis* o acto creador. El *ethos* del arte ya no consiste en un grupo de personajes dentro de un escenario natural sino en un hombre universal que es, igualmente, un ser divino o un ser divino concebido en términos antropomórficos.

La forma de la literatura más profundamente influida por la fase anagógica es la escritura o revelación apocalíptica. El dios, sea una divinidad tradicional, un héroe glorificado o un poeta apoteósico, es la imagen principal que usa la poesía al tratar de comunicar el sentido de poder ilimitado en forma humanizada. Muchas de estas escrituras son asimismo documentos religiosos, razón por la cual constituyen una mezcla

de lo imaginativo y de lo existencial. Cuando pierden su contenido existencial se convierten en puramente imaginativas, como sucedió con la mitología clásica después del triunfo del cristianismo. Por supuesto, pertenecen en general al modo mítico o teogónico. Vemos también la relación con la anagogía en la vasta estructura enciclopédica de la poesía que parece ser todo un mundo en sí misma, que se sustenta en su cultura como en una reserva inagotable de sugestión imaginativa y parece ser, al igual que las teorías de la gravitación o de la relatividad en el universo físico, aplicable a cualquier parte del universo literario o tener conexiones análogas con ella. Tales obras son mitos definitivos u organizaciones completas de arquetipos. Incluyen lo que en el ensayo anterior llamamos las analogías de la revelación: las epopeyas de Dante y Milton, y sus contrapartidas en los otros modos.

Pero la perspectiva anagógica no ha de limitarse sólo a obras que parecen incluirlo todo, ya que el principio de anagogía no consiste simplemente en que todo es tema de la poesía, sino en que cualquier cosa puede ser el tópico de un poema. El sentido de la unidad infinitamente diversa de la poesía puede provenir, no sólo explícitamente de una epopeya apocalípica, sino implícitamente de cualquier poema. Dijimos que podríamos obtener toda una educación liberal tomando un poema convencional, *Lycidas,* por ejemplo, y siguiendo sus arquetipos a través de la literatura. De este modo, el centro del universo literario es cualquier poema que estemos leyendo. Un paso más, y el poema aparece como un microcosmos de toda la literatura, una manifestación individual del orden total de las palabras. Anagógicamente, por lo tanto, el símbolo es una mónada, por estar todos los símbolos unidos en un único símbolo verbal infinito y eterno que es, como *dianoia,* el Logos, y, como *mythos,* el acto total creador. Es esta concepción la que expresa Joyce, en términos de tópico, como "epifanía" y Hopkins, en términos de forma, como ("inscape") (insaje).*

* Como "landscape" es "paisaje", Hopkins forjó el término "inscape", que podemos traducir por "insaje". (N. del T.).

Si consideramos a *Lycidas* anagógicamente, por ejemplo, vemos que el personaje de la elegía se ha identificado con un dios que personifica tanto el sol que se hunde de noche en el océano occidental como la vida vegetal que muere en el otoño. En el último aspecto, Lycidas es Adonis o Tamuz, cuya "herida anual", como Milton la llama en otro contexto, era tema de un lamento ritual en la religión mediterránea y que se ha incorporado a la elegía pastoril desde Teócrito, como lo muestra más claramente el título del *Adonais,* de Shelley. Como poeta, el arquetipo de Lycidas es Orfeo, quien también murió joven, de manera muy parecida a la de Adonis y quien fue arrojado al agua. Como sacerdote, su arquetipo es Pedro, quien se hubiera ahogado en el "lago galileo" sin la ayuda de Cristo. Cada aspecto de *Lycidas* plantea el problema de la muerte prematura en la medida en que se relaciona con la vida del hombre, de la poesía y de la iglesia. Pero todos estos aspectos están contenidos en la figura de Cristo, el joven dios moribundo que está eternamente vivo, la Palabra que contiene toda poesía, la cabeza y el cuerpo de la Iglesia, el Buen Pastor cuyo mundo pastoril no conoce el invierno, el Sol de justicia que nunca se pone, cuyo poder puede elevar a Lycidas, al igual que a Pedro, por encima de las olas, ya que redime las almas del mundo inferior, lo cual no logró hacer Orfeo. Cristo no entra en el poema como personaje, pero impregna cada uno de sus versos tan cabalmente que el poema, por así decirlo, entra en él.

La crítica anagógica se encuentra usualmente en conexión directa con la religión y se ha de descubrir principalmente en las expresiones más abiertas de los poetas mismos. Aparece en aquellos pasajes de los cuartetos de Eliot donde las palabras del poeta se colocan dentro del contexto de la Palabra encarnada. Una declaración incluso más clara se encuentra en una carta de Rilke, donde habla de la función del poeta como revelador de una perspectiva de realidad semejante a la de un ángel, quien contiene todo el tiempo y el espacio, quien está ciego y mira dentro de sí. El ángel de Rilke es una modificación del dios más habitual o Cristo y su afirmación es doblemente valiosa porque de modo explícito no es cristiana y

ejemplifica la independencia de la perspectiva anagógica, del intento que hace el poeta de hablar a partir de la circunferencia y no desde el centro de la realidad, con respecto a la aceptación de cualquier religión específica. Puntos de vista similares se encuentran, expresos o implícitos, en la concepción que tuvo Valéry de una inteligencia total, la cual aparece con mayor fantasía en la figura de M. Teste; en las expresiones crípticas de Yeats acerca del artificio de la eternidad y, en *The Tower* y otras obras, acerca del hombre como creador de toda creación así como de la vida y de la muerte; en el uso no teológico que hace Joyce del término teológico "epifanía"; en los himnos entusiastas de Dylan Thomas a un cuerpo humano universal. Podemos notar de paso que mientras más claramente discriminemos entre las funciones poéticas y críticas, más fácilmente nos será posible tomar en serio lo que los grandes escritores han dicho acerca de su obra.

De este modo, la visión anagógica de la crítica induce a la concepción de la literatura como existente en su propio universo, no ya como comentario sobre la vida o la realidad, sino como conteniendo vida y realidad en un sistema de relaciones verbales. Desde este punto de vista, el crítico ya no puede pensar en la literatura como un diminuto palacio de arte desde el cual se contempla una "vida" inconcebiblemente gigantesca. La "vida" para él se ha convertido en la trama germinal de la literatura, una vasta masa de formas literarias potenciales, de las cuales sólo unas cuantas crecerán en el mundo superior del universo literario. Universos similares existen para todas las artes. "Nos hacemos imágenes de los hechos", dice Wittgenstein, pero con imágenes quiere decir ilustraciones representativas, las cuales no son imágenes. Las imágenes como imágenes son hechos en sí mismas y sólo existen en un universo pictórico. "Tout au monde", dice Mallarmé, "existe pour aboutir a un livre".*

Hasta el momento nos hemos ocupado de los símbolos como unidades aisladas, pero claramente la unidad de relación entre dos símbolos, correspondiente a la frase en música, es

* "Todo, en el mundo, existe para rematar en un libro".

de igual importancia. El testimonio de los críticos, a partir de Aristóteles, parece ser bastante unánime en que esta unidad de relación es la metáfora. Y la metáfora, en su forma radical, es una afirmación de identidad del tipo "A" es "B" o, más bien, poniéndolo en su forma hipotética adecuada, del tipo "que X sea Y" (cambiamos por eufonía el orden de las letras). Así la metáfora da la espalda al significado descriptivo ordinario y presenta una estructura que, literalmente, es irónica y paradójica. En el significado descriptivo ordinario, si A es B entonces B es A, y todo lo que realmente hemos dicho es que A es sí mismo. En la metáfora, dos cosas se identifican a la par que cada una retiene su propia forma. De este modo, si decimos que "el héroe era un león", identificamos al héroe *con* el león, mientras que al mismo tiempo tanto el héroe como el león se identifican *como* ellos mismos. Una obra de arte literaria debe su unidad a este proceso de identificación *con,* y su variedad, claridad e intensidad a la identificación *como.*

En el nivel literal del significado, la metáfora aparece en su forma literal, que consiste en una simple yuxtaposición. Ezra Pound, al explicar este aspecto de la metáfora, usa la figura ejemplar del ideograma chino, que expresa una imagen compleja juntando un grupo de elementos sin predicado. En el famoso ejemplo didáctico que da Pound de esta metáfora, en el poema de dos líneas "En una estación de metro", las imágenes de los rostros en la muchedumbre y de los pétalos en la rama negra se yuxtaponen sin ninguna clase de predicado que los conecte. El predicado pertenece a la aseveración y al significado descriptivo, no a la estructura literal de la poesía.

En el nivel descriptivo tenemos la doble perspectiva de la estructura verbal y de los fenómenos con los que se relaciona. Aquí el significado es "literal" en el sentido común que, como ya explicamos, no sirve para la crítica —una alineación de palabras y de hechos que carece de ambigüedad. Descriptivamente, entonces, todas las metáforas son símiles. Cuando escribimos prosa discursiva ordinaria y usamos una metáfora no estamos afirmando que A sea B; estamos diciendo "realmente" que A, en algunos aspectos, se compara con B; e

igual ocurre cuando extraemos el significado descriptivo o parafraseable de un poema. De este modo, "el héroe era un león", en el nivel descriptivo, es un símil que omite la palabra "como" para obtener mayor intensidad y para mostrar a las claras que la analogía es sólo hipotética. En el poema de Whitman, *Out of the Cradle Endlessly Rocking,* nos topamos con sombras "que se retuercen y entrelazan como si estuvieran vivas", y con la luna henchida "como si por lágrimas". Ya que no hay razón *poética* para que las sombras no hayan de estar vivas ni la luna llorosa, tal vez podamos ver en el cauteloso "como si" la acción de una conciencia de prosa discursiva del mimético bajo.

En el nivel formal, donde los símbolos son imágenes o fenómenos naturales concebidos como materia o contenido, la metáfora es una analogía de proporción natural. Literalmente, la metáfora es yuxtaposición; decimos simplemente "A; B". Descriptivamente, decimos "A es (parecida a) B. Pero formalmente decimos "A es como B". De este modo, una analogía de proporción requiere cuatro términos, de los cuales dos tienen un factor común. Por consiguiente, "el héroe era un león" significa, como forma de expresión que tiene por contenido interno a la naturaleza, que el héroe es al valor humano lo que el león es al valor animal, siendo el valor el factor común del tercero y cuarto términos.

Arquetípicamente, allí donde el símbolo es un conjunto asociativo, la metáfora une dos imágenes individuales, cada una de las cuales es el representante específico de una clase o *genus*. La rosa en el *Paradiso,* de Dante, y la rosa en las primeras poesías de Yeats se identifican *con* cosas diferentes, pero ambas significan todas las rosas —todas las rosas poéticas, por supuesto, no las botánicas. La metáfora arquetípica implica así el uso de lo que se ha llamado el universal concreto, el individuo identificado con su clase, el "árbol de muchos", de Wordsworth. Desde luego, no hay universales *reales* en poesía, sólo poéticos. Todos estos cuatro aspectos de la metáfora se reconocen en el examen de la metáfora en la *Poética,* de Aristóteles, aunque a veces muy breve y elípticamente.

En el aspecto anagógico del significado, la forma radical de la metáfora "A es B", encuentra el lugar que le corresponde. Aquí tratamos de la poesía en su totalidad, en la cual la fórmula "A es B" puede aplicarse hipotéticamente a cualquier cosa, ya que no hay ninguna metáfora, ni siquiera "negro es blanco", con la cual el lector tenga derecho a estar en desacuerdo por adelantado. El universo literario, por lo tanto, es un universo en el cual todo es potencialmente idéntico con todo lo demás. Esto no quiere decir que dos cosas cualesquiera en él estén separadas y sean a la vez muy similares, como garbanzos en una vaina o en el sentido jergal y erróneo de la palabra con que hablamos de mellizos idénticos. Si los mellizos fueran realmente idénticos serían una misma persona. Por otro lado, un hombre hecho y derecho se siente idéntico a sí mismo a la edad de siete años, aunque las dos manifestaciones de esta identidad, el hombre y el muchacho, tienen muy poco en común en lo que toca a semejanza o parecido. En forma, materia, personalidad, tiempo y espacio, el hombre y el muchacho son harto diferentes. Este es el único tipo de imagen que se me ocurre para ejemplificar el proceso de identificación de dos formas independientes. Toda poesía, por lo tanto, procede como si todas las imágenes poéticas estuvieran contenidas dentro de un único cuerpo universal. La identidad es lo opuesto a la semejanza o parecido, y la identidad total no es uniformidad, ni mucho menos monotonía, sino una unidad de varias cosas.

Finalmente, la identificación pertenece no sólo a la estructura de la poesía sino igualmente a la estructura de la crítica, por lo menos a la del comentario. La interpretación procede por metáfora, al igual que la creación e incluso más explícitamente. Cuando San Pablo, por ejemplo, interpreta la historia de las mujeres de Abraham en el Génesis, dice que Hagar "es" el monte Sinaí en Arabia. La poesía, dijo Coleridge, es la identidad del conocimiento.

El universo de la poesía, sin embargo, es un universo literario y no un universo existencial aparte. Apocalipsis significa revelación y cuando el arte se vuelve apocalíptico, revela. Pero revela sólo en sus propios términos y en sus propias

formas: no describe ni representa un contenido aparte de revelación. Cuando el poeta y el crítico pasan de la fase arquetípica a la anagógica entran en una fase a la que sólo la religión, o algo tan infinito en su alcance como la religión, puede proporcionar en lo posible un fin externo. La imaginación poética, a menos que se discipline del modo particular en que se disciplinaron las imaginaciones de Hardy y de Housman, tiende a sufrir de claustrofobia cuando sólo se le permite hablar acerca de la naturaleza humana y de la naturaleza infrahumana; y los poetas son más felices como siervos de la religión que como siervos de la política, ya que la perspectiva trascendental y apocalíptica de la religión ocurre como una liberación tremenda de la mente imaginativa. Si los hombres se vieran obligados a hacer la melancólica elección entre el ateísmo y la superstición, el hombre de ciencia, como Bacon señalara hace tiempo, se vería obligado a escoger el ateísmo, pero el poeta se vería obligado a escoger la superstición, porque incluso la superstición, por su misma confusión de valores, le da a su imaginación más ámbito del que puede darle una negación dogmática de la infinidad imaginativa. Pero la religión más sublime, no menos que la superstición más grosera, afecta al poeta en cuanto tal sólo como a Yeats lo afectaron los espíritus, para proporcionarle metáforas de poesía.

El estudio de la literatura nos induce a considerar la poesía como la imitación de la acción social infinita y del pensamiento humano infinito, la mente del hombre que es todos los hombres, la palabra creadora universal que es todas las palabras. Acerca de este hombre y de esta palabra, hablando como críticos sólo podemos decir una cosa ontológicamente: no hay razón alguna para suponer que existen o que no existen. Podemos llamarlos divinos si por divino entendemos lo humano ilimitado o proyectado. Pero el crítico en cuanto tal nada tiene que decir en favor o en contra de las afirmaciones que una religión elabora a partir de estas concepciones. Si el cristianismo desea identificar la Palabra y el Hombre infinitos del universo literario con la Palabra de Dios, la persona de Cristo, el Jesús histórico, la Biblia o el dogma de la Iglesia, cualquier crítico o poeta puede aceptar estas identificaciones

sin perjuicio para su obra —la aceptación puede, incluso, clarificar e intensificar su obra, dependiendo de su temperamento y situación. Pero nunca pueden ser aceptadas por la poesía como un todo o por la crítica en cuanto tal. El crítico literario, al igual que el historiador, está obligado a tratar cada religión de la misma manera que las religiones se tratan unas a otras, como si fuera una hipótesis humana, aunque en otros contextos pueda considerar que es otra cosa. La disquisición acerca de la Palabra Universal al comienzo del *Chhandogya Upanishad* (donde se simboliza por la palabra sagrada "Om") es exactamente tan pertinente y tan impertinente para la crítica literaria como la disquisición con que comienza el Cuarto Evangelio. Coleridge estaba en lo cierto al pensar que el "Logos" constituía la finalidad de su obra como crítico, pero no lo estaba al pensar que su Logos poético quedaría tan inevitablemente absorbido en Cristo como para convertir a la crítica literaria en una especie de teología natural.

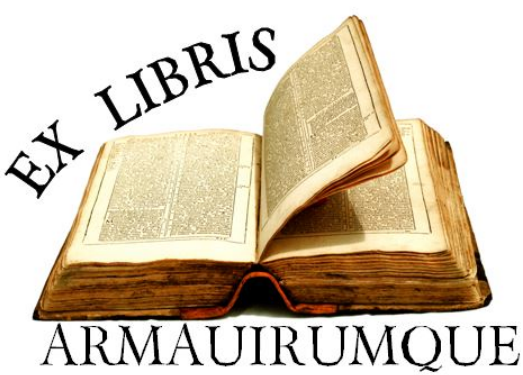
El Logos total de la crítica nunca puede, por sí mismo, convertirse en objeto de fe o en una personalidad ontológica. La concepción de una Palabra total es el postulado de que existe algo que puede considerarse como un orden de palabras y que la crítica que lo estudia tiene, o podría tener, sentido completo. La *Física,* de Aristóteles, induce a la concepción de un primer motor inmóvil en la circunferencia del universo físico. Esto, en sí mismo, significa esencialmente que la física *tiene* su universo. El estudio sistemático del movimiento sería imposible a menos que todos los fenómenos del movimiento pudieran relacionarse con principios unificadores y éstos, a su vez, con un principio unificador total de movimiento, el cual, en sí mismo, no es meramente un fenómeno más del movimiento. Si la teología identifica el motor inmóvil de Aristóteles con un Dios creador, eso es asunto suyo; la física en cuanto tal no quedará afectada por ello. Los críticos cristianos pueden considerar su Palabra total como una analogía de Cristo, como lo hacían los críticos medievales; pero así como la literatura misma puede ir acompañada en la cultura por cualquier religión, la crítica debe desapegarse de modo correspondiente. En resumidas cuentas, el es-

tudio de la literatura pertenece a las "humanidades" y las humanidades, como su nombre lo indica, pueden adoptar solamente un punto de vista humano acerca de lo sobrehumano.

El gran parecido entre las concepciones de la crítica anagógica y las de la religión ha inducido a muchos a suponer que sólo pueden relacionarse haciendo de una la suprema y de otra la subordinada. Aquellos que escogen la religión, como Coleridge, intentarán, como él, hacer de la crítica una teología natural; aquellos que escogen la cultura, como Arnold, tratarán de reducir la religión a un mito cultural objetivado. Pero para la pureza de cada una debe garantizarse la autonomía de cada una. Entre la vida ordinaria y la religión, la cultura impone una visión total de posibilidades e insiste en su totalidad —ya que todo aquello que excluya la religión o el estado obtendrá su venganza de algún modo. De este modo, el servicio esencial de la cultura a una religión consiste en destruir la idolatría intelectual, la tendencia recurrente en la religión a reemplazar el objeto de su culto por su comprensión y sus formas actuales de enfoque, en lo que a dicho objeto se refiere. Así como ningún argumento en favor de una doctrina política o religiosa tiene valor alguno a menos que sea un argumento intelectualmente válido y garantice así la autonomía de la lógica, asimismo ningún mito religioso o político es valioso o válido a menos que presuponga la autonomía de la cultura, la cual puede definirse provisionalmente como el cuerpo total de hipótesis imaginativas en una sociedad y su tradición. Defender la autonomía de la cultura en este sentido me parece ser la tarea social del "intelectual" en el mundo moderno: si esto es así, defender su subordinación a una síntesis total de cualquier clase, religiosa o política, sería la forma auténtica de la *trahison des clercs*.

Por lo demás, pertenece a la esencia de la cultura imaginativa el que trascienda los límites tanto de lo naturalmente posible como de lo moralmente aceptable. La tesis de que no hay puesto para los poetas en ninguna sociedad humana que sea un fin en sí misma sigue siendo incontestable, aún cuando la sociedad sea el pueblo de Dios. Ya que la religión es tam-

bién una institución social y, en la medida en que lo es, impone limitaciones en las artes del mismo modo que lo haría un estado marxista o platónico. La teología cristiana no deja de ser una dialéctica revolucionaria, o unión indisoluble de teoría y práctica social. Las religiones, a pesar de su amplia perpectiva, no pueden, en tanto que instituciones sociales, *contener* un arte de hipótesis ilimitadas. Las artes, a su vez, no pueden dejar de liberar los ácidos potentes de la sátira, del realismo, de la procacidad y de la fantasía en su intento de disolver todas las concreciones sociales que les cortan el paso. Muy a menudo, el artista no tiene más remedio que descubrir que él, como dice Dios en *Faust,* "muss als Teufel schaffen", lo cual, supongo, quiere decir algo más que el hecho de que tiene que trabajar como el demonio. Entre el "esto es" de la religión y el "pero supóngase que *esto* sea" de la poesía tiene que haber siempre una especie de tensión hasta que lo posible y lo real se encuentren en el infinito. Nadie necesita a un poeta en el Estado humano perfecto y, como nos dicen los mismos poetas, nadie sino Dios mismo puede tolerar a un duende en la Ciudad de Dios.



Tercer Ensayo

CRITICA ARQUETIPICA: TEORIA DE LOS MITOS

CRITICA ARQUETIPICA: TEORIA DE LOS MITOS

Introducción

EN EL ARTE pictórico es fácil ver tanto elementos de estructura como de representación. Una pintura es normalmente la pintura de "algo": retrata o ejemplifica un "sujeto" constituido por cosas análogas a los "objetos" en la experiencia de los sentidos. Se encuentran presente al mismo tiempo determinados elementos del diseño pictórico: lo que un cuadro representa se organiza en patrones y convenciones que sólo se dan en los cuadros. Las palabras "contenido" y "forma" se emplean a menudo para describir estos aspectos complementarios de la pintura. El "realismo" connota énfasis en aquello que el cuadro representa; la estilización, sea primitiva o sofisticada, connota énfasis en la estructura pictórica. El extremo realismo de lo alusivo o *trompe-l'oeil* es casi lo más lejos a que un pintor puede llegar en cierta clase de énfasis; la pintura abstracta o, más estrictamente, no-objetiva, es casi lo más lejos a que puede llegar en dirección opuesta. (La frase "pintura no-representativa" me parece ilógica, siendo un cuadro, de por sí, representación). Con todo, el pintor ilusivo no puede escapar a las convenciones pictóricas, y la pintura no-objetiva sigue siendo un arte imitativo en sentido aristotélico, de modo que podemos decir, sin gran temor a contradecirnos en efecto, que el arte todo de la pintura estriba

en una combinación de "forma" pictórica o estructura y de "contenido" pictórico o sujeto.

Por algún motivo, las tradiciones de la pintura occidental, tanto en la práctica como en la teoría, han insistido abrumadoramente en el fin imitativo o representativo. Ha llegado hasta nosotros cantidad de historietas deprimentes, incluso de la pintura clásica, acerca de aves que picoteaban uvas pintadas, y otras del mismo jaez, sugiriendo que de nada se gloriaban tanto los pintores griegos como de confeccionar rompecabezas en *trompe-l'oeil*. La evolución de la pintura de perspectiva en el Renacimiento dio gran prestigio a tales artes, por ser el modo de sugerir tres dimensiones en un medio bidimensional, esencialmente un recurso de *trompe-l'oeil*. Cualquier curioso puede descubrir fácilmente, en una moderna galería de arte, la fuerza y persistencia del sentimiento de que es obligación moral del pintor lograr el parecido reconocible de un tópico, y hacer de este parecido lo primordial de su cuadro. Gran parte del carácter caprichoso de los movimientos experiementales en la pintura del último medio siglo más o menos, se ha debido a la energía de su rebelión contra la tiranía de la falacia representativa.

El pintor original sabe, por supuesto, que cuando el público exige el parecido con un objeto, por lo general quiere exactamente lo contrario, es decir, el parecido con las convenciones pictóricas a las que está acostumbrado. De ahí que cuando rompe con estas convenciones tienda con frecuencia a afirmar que sólo es un ojo, que pinta meramente lo que ve tal como lo ve, y así por el estilo. Sus razones para hablar tan sin sentido saltan a la vista: quiere decir que la pintura no es mera y fácil decoración, y que implica la conquista difícil de unos muy reales problemas del espacio. Pero esto puede aceptarse libremente sin estar de acuerdo en que la causa formal de un cuadro se encuentra fuera de él, aserción ésta que destruiría el arte por entero si se tomara en serio. Lo que en realidad ha hecho es obedecer a un oscuro si bien profundo impulso de rebelarse contra las convenciones establecidas en su propia época, a fin de redescubrir la convención a nivel más hondo. Al romper con la escuela de Barbizon, Ma-

net descubrió una afinidad más profunda con Goya y Velásquez; al romper con los impresionistas, Cézanne descubrió una afinidad más profunda con Chardin y Masaccio. La posesión de la originalidad no puede hacer que un artista deje de ser convencional; lo adentra más en la convención, obedeciendo a la ley del arte misma, que busca constantemente remoldearse a partir de su propia hondura y que, a través de sus genios, trabaja en pro de la metamorfosis, tal como a través de sus talentos menores trabaja en pro de la mutación.

La música ofrece un refrescante contraste con la pintura en su teoría crítica. Al descubrirse la perspectiva en la pintura, bien pudo la música haber tomado similar dirección, pero de hecho la evolución de la música representativa o "programática" fue severamente restringida. Los aficionados aún pueden sentir placer en oír sonidos externos ingeniosamente imitados por la música, pero nadie afirma que un compositor es decadente o charlatán si se abstiene de producir tales imitaciones. Tampoco se cree que estas imitaciones son más importantes que las formas de la música misma, menos aún que constituyen aquellas formas. El resultado es que los principios estructurales de la música se entienden claramente y pueden enseñarse incluso a los niños.

Supongamos, por ejemplo, que el presente libro fuera una introducción a la teoría musical en vez de una poética. Podríamos entonces comenzar aislando, de la gama de sonidos audibles, el intervalo de la octava y explicar que la octava se divide en doce semitonos teóricamente iguales, formando una escala de doce notas que contiene en potencia todas las melodías y armonías que el lector del libro está acostumbrado a oír. Podríamos entonces abstraer dos puntos de reposo en esta escala, los acordes comunes mayor y menor, y explicar el sistema de veinticuatro tonos enclavados y las convenciones de tonalidad, las cuales requieren que una pieza deba normalmente comenzar y concluir en la misma tonalidad. Podríamos describir la base del ritmo como la acentuación de cada segundo o tercer compás, y así sucesivamente con la lista total de rudimentos.

Tal bosquejo daría una explicación racional de la estruc-

tura de la música occidental de 1600 a 1900, y, en forma calificada y más flexible, pero no esencialmente diferente, de todo lo que quien maneja el libro estaría acostumbrado a llamar música. A nuestro antojo, podríamos confinar toda la música ajena a la tradición occidental en el encierro solitario de un capítulo introductorio, antes de ir al grano. Alguien podría objetar que el sistema de igual temperamento, en el que Do# y Re_b son la misma nota, es una ficción arbitraria. Otro podría objetar que un compositor no debería estar sujeto a una serie de elementos musicales convencionalizada con tanto rigor, y que los recursos de la expresión en la música deberían ser tan libres como el viento. Un tercero podría objetar que de ningún modo nos estamos refiriendo a la música: que allí donde la Sinfonía Júpiter está en Do Mayor y la Quinta de Beethoven, en Do Menor, explicar la diferencia entre ambas tonalidades a nadie le serviría para obtener un concepto real de la diferencia que existe entre las dos sinfonías. Todos estos impugnadores pueden ser descartados tranquilamente. Nuestro manual no ofrecería al lector una educación musical completa, ni explicaría la música tal como existe en la mente divina o en la práctica angélica —pero sí bastaría para el fin propuesto.

En este libro intentamos bosquejar algunos de los rudimentos gramaticales de la expresión literaria y los elementos de ésta que corresponden a elementos musicales tales como la tonalidad, el ritmo simple y compuesto, la imitación canónica, etc. El objeto es ofrecer una explicación racional de algunos principios estructurales de la literatura occidental en el contexto de su patrimonio clásico y cristiano. Sugerimos que los recursos de la expresión verbal se encuentran limitados, por así decirlo, por los equivalentes literarios del ritmo y de la tonalidad, aunque esto no signifique, como tampoco significa en música, que sus recursos sean artísticamente agotables. Contamos sin duda con impugnadores similares a aquellos que acabamos de imaginar con respecto a la música, que dicen que nuestras categorías son artificiales, que no aprecian en su justo valor la diversidad de la literatura, o que no son pertinentes a sus propias experiencias

como lectores. Sin embargo, la cuestión de qué son en realidad los principios estructurales de la literatura parece ser lo bastante importante como para merecer un examen; y, como la literatura es arte de palabras, hallar palabras para describirlos debería ser tan fácil, por lo menos, como encontrar palabras tales como sonata o fuga en música.

En literatura, al igual que en pintura, el énfasis tradicional ha recaído en la representación o "fiel parecido", tanto en la teoría como en la práctica. Si tomamos, por ejemplo, una novela de Dickens, nuestro inmediato impulso —hábito fomentado en nosotros por todas las críticas que conocemos— es compararla con la "vida", ya sea la que vivimos nosotros o la de los contemporáneos de Dickens. Luego nos topamos con personajes como Heep o Quilp, y falla el método enseguida, ya que nunca hemos conocido a nadie que se "parezca" a estos monstruos de raridad que tampoco conocieron los victorianos. Lectores hay que se quejan de que Dickens haya recaído en "mera" caricatura (como si ésta fuera fácil); otros, con mayor sensatez, renuncian sencillamente al criterio del fiel parecido y disfrutan de la creación por sí misma.

Los principios estructurales de la pintura se describen con frecuencia en términos de sus análogos en geometría plana (o sólida, por un alcance mayor de la analogía). Una célebre carta de Cézanne habla del acercamiento de la forma pictórica a la esfera y al cubo, y la práctica de los pintores abstractos parece confirmar su tesis. Las figuras geométricas son solamente análogas a las formas pictóricas, de ningún modo son idénticas a ellas; los reales principios estructurales de la pintura han de derivar, no de la analogía externa con otra cosa, sino de la analogía interna del arte consigo misma. De modo similar, los principios estructurales de la literatura han de derivar de la crítica arquetípica y anagógica, únicos géneros que asumen el contexto más amplio de la literatura como un todo. Pero ya vimos en el primer ensayo que, a medida que los modos de la ficción van de lo mítico a lo mimético bajo y a lo irónico, se acercan a un punto de extremo "realismo" o fiel parecido representativo. Por consiguiente, el modo mítico, las historias de dioses, en que los

personajes tienen el mayor poder de acción posible, es el más abstracto y convencional entre todos los modos literarios, precisamente como los modos correspondientes en otras artes —la pintura religiosa bizantina, por ejemplo— muestran el grado más alto de estilización en su estructura. De ahí que los principios estructurales de la literatura guarden relación tan estrecha con la mitología y la religión comparada como los de la pintura con la geometría. En este ensayo vamos a emplear el simbolismo de la Biblia y, en menor grado, la mitología clásica, como gramática de arquetipos literarios.

En el cuento egipcio de *Los Dos Hermanos,* considerado como fuente de la historia de la mujer de Putifar en la leyenda de José, la mujer del hermano mayor intenta seducir al hermano menor soltero que vive con ellos y, cuando él se le resiste, lo acusa de haber intentado violarla. El hermano menor se ve entonces obligado a huir, perseguido por el enfurecido hermano mayor. Hasta este punto, los incidentes reproducen hechos de vida más o menos verosímiles. Pero entonces el hermano menor implora la asistencia de Ra, alegando la justicia de su causa; Ra pone un lago grande entre su hermano y él, y, en un rapto de divina exhuberancia, lo puebla de cocodrilos. Este incidente tiene tan poco que ver con la ficción como cualquier otro episodio que lo haya precedido, y está tan lógicamente relacionado como cualquier otro con la trama en su conjunto. Pero ha renunciado a la analogía externa con la "vida": decimos que es la clase de cosa que sólo ocurre en los cuentos. El cuento egipcio ha adquirido, pues, en su episodio mítico, una cualidad abstractamente literaria; y, así como el narrador pudo haber resuelto con igual facilidad su pequeño problema de modo más "realista", se pone de manifiesto que la literatura en Egipto, al igual que las otras artes, prefirió cierto grado de estilización.

De modo semejante, un santo medieval, con una enorme aureola decorada en torno a su cabeza, puede parecer un anciano, pero el rasgo mítico —la aureola— da al mismo tiempo una estructura más abstracta al cuadro y al santo el

género de apariencia que uno sólo reconoce en la pintura. En las sociedades primitivas, la evolución floreciente del mito y del cuento folklórico acompaña habitualmente al gusto por el ornamento geométrico en las artes plásticas. En nuestra tradición, damos cabida a la verosimilitud, a la experiencia humana hábil y coherentemente imitada. Las bromas ocasionales en que la ficción se presenta, o incluso se acepta, como un hecho, tales como el *Journal of the Plague Year,* de Defoe, o *The Fair Haven,* de Samuel Butler, corresponden a las ilusiones del *trompe-l'-oeil* en la pintura. En el otro extremo tenemos a los mitos o diseños ficticios abstractos en que los dioses y otros seres semejantes actúan a su antojo, lo cual en la práctica significa el antojo del narrador. El retorno de la ironía al mito que observamos en el primer ensayo es contemporáneo de, y paralelo a, la abstracción, el expresionismo, el cubismo, y otros esfuerzos similares que se hicieran en la pintura para acentuar la estructura pictórica autónoma. Hace sesenta años, Bernard Shaw hizo hincapié en la significación social de la temática en los dramas de Ibsen y en los suyos. Hoy en día, Eliot llama a nuestra atención el arquetipo de Alcestes en *The Cocktail Party,* y el arquetipo de Ion en *The Confidential Clerk.* El primero de estos autores pertenece a los tiempos de Manet y Degas; el segundo a los de Braque y Graham Sutherland.

Iniciamos, pues, nuestro estudio de los arquetipos con el mundo del mito, un mundo abstracto o puramente literario de diseño ficticio y temático, inalterado por los cánones de la adaptación plausible a la experiencia conocida. En términos de narrativa, el mito es la imitación de acciones que ocurren a proximidad o al límite concebible del deseo. Los dioses gozan a mujeres bellas, luchan unos con otros con prodigiosa fuerza, consuelan y asisten al hombre, o bien observan sus miserias desde las alturas de su libertad inmortal. El hecho de que el mito opere al nivel cumbre del deseo humano no quiere decir que necesariamente presente a su mundo como alcanzado o alcanzable por los seres humanos. En términos de significado o *dianoia,* el mito es el mundo considerado como un área o campo de actividad, teniendo

en cuenta nuestro principio de que el significado o patrón de la poesía es una estructura de imágenes con implicaciones conceptuales. El mundo de las imágenes míticas se representa habitualmente por la concepción del cielo o Paraíso en la religión, y es apocalíptico, en el sentido que ya hemos explicado, un mundo de total metáfora, en que todo es potencialmente idéntico a todo lo demás, como si todo estuviera dentro de un solo cuerpo infinito.

El realismo, o arte de la verosimilitud, provoca la reacción: "¡Qué parecido a lo que conocemos!". Cuando lo que está escrito se *parece* a lo conocido tenemos un arte del símil extendido o implicado. Y así como el realismo es un arte del símil implícito, el mito es un arte de la identidad metafórica implícita. La palabra "dios-sol", con un guión en vez de un predicado, es puro ideograma, en la terminología de Pound, o metáfora literal, en la nuestra. En el mito vemos aislados los principios estructurales de la literatura; en el realismo vemos cómo los *mismos* principios estructurales (no otros parecidos) encajan dentro de un contexto de plausibilidad. (De modo semejante, en música, una pieza de Purcell puede que no se parezca en modo alguno a una pieza de Benjamin Britten, pero si ambas está en Re Mayor su tonalidad será la misma). Con todo, la presencia de una estructura mítica en la ficción realista plantea determinados problemas técnicos para hacerla plausible y los recursos usados para resolver estos problemas pueden recibir el nombre general de *desplazamiento*.

El mito, pues, es un extremo del diseño literario; el naturalismo es el otro, y entre los dos se extiende el área entera del romance, usando este término para significar, no el modo histórico del primer ensayo, sino la tendencia, indicada posteriormente en el mismo ensayo, a desplazar el mito de una dirección humana y, no obstante, en contraste con el "realismo", a convencionalizar el contenido en una dirección idealizada. El principio central del desplazamiento consiste en que lo que puede identificarse metafóricamente en un mito, puede sólo vincularse en el romance por alguna forma de símil: la analogía, la asociación significativa, las

imágenes incidentales accesorias, y así por el estilo. En los modos más realistas la asociación se vuelve menos significativa y más bien materia de imágenes incidentales, incluso fortuitas o accidentales. En la leyenda de la matanza del dragón, del linaje de San Jorge y de Perseo, de que hablaremos más adelante, un país gobernado por un rey viejo y enclenque se ve aterrorizado por un dragón que, a la larga, reclama a la hija del rey, pero el héroe mata. Esto parece la analogía romántica (o el vástago, en este caso) de un mito de la tierra baldía vivificada por un dios de la fecundidad. En el mito, entonces, el dragón se identificaría con el viejo rey. De hecho, podemos concentrar aún más el mito en una fantasía a la Edipo, en la que el héroe no es el yerno del rey sino su hijo, y la doncella rescatada la madre del héroe. Si el cuento fuera un sueño personal tales identificaciones no estarían fuera de lugar. Pero para hacer de él un relato plausible, simétrico y moralmente aceptable se necesita un alto grado de desplazamiento, y sólo tras haber hecho el estudio comparado de este tipo de cuento comienza a emerger la estructura metafórica que lleva dentro.

En *The Marble Faun,* de Hawthorne, la estatua que le da nombre al relato se encuentra con tal insistencia asociada al personaje llamado Donatello que el lector tendría que ser inusitadamente lerdo o distraído para no darse cuenta de que Donatello "es" la estatua. Más adelante nos encontramos con una joven llamada Hilda, de singular pureza y dulzura, quien vive en una torre rodeada de palomas. Las palomas le manifiestan gran afecto; otro personaje la llama "paloma", y tanto el autor como los personajes hacen de ella comentarios que indican especial afinidad con las palomas. Si dijéramos que Hilda es una diosa de las palomas como Venus, identificada con las suyas, no leeríamos con exactitud la historia según su modo propio: estaríamos traduciéndola directamente al mito. Pero es legítimo reconocer cuán cerca está Hawthorne del mito. Es decir, reconocemos que *The Marble Faun* no es una ficción típica del mimético bajo: prevalece en ella un interés que rememora el romance ficcional y anticipa a los escritores míticos irónicos del siglo

siguiente —a Kafka, por ejemplo, o a Cocteau. Este interés a menudo se llama alegoría, pero probablemente el mismo Hawthorne tuvo razón al llamarlo romance. Podemos ver cómo dicho interés tiende a la abstracción en la descripción de los personajes, y si no conocemos criterios distintos de los miméticos bajos, nos quejamos de ello.

O, volviendo a lo mismo, tenemos, en el mito, la historia de Proserpina, quien cada año desaparece en los infiernos durante seis meses. El mito puro es, a las claras, uno de muerte y resurrección; la historia tal como ha llegado hasta nosotros se ha desplazado un poco, pero es fácil ver el patrón mítico. Este mismo elemento estructural se repite a menudo en la comedia de Shakespeare, donde debe adaptarse a un nivel mimético de verosimilitud bastante alto. Hero, en *Much Ado,* muere tan a lo vivo que merecería una endecha y las explicaciones plausibles se postergan hasta el final de la obra. Imogen, en *Cymbeline,* tiene un nombre supuesto y una tumba vacía, pero también a ella le corresponden honras fúnebres. Pero la historia de Hermione y Perdita tan cerca está del mito de Démeter y Proserpina que apenas si se busca serio pretexto para unas explicaciones plausibles. Tras su desaparición, Hermione vuelve una vez como fantasma en un sueño y, al cobrar vida su estatua, como desplazamiento del mito de Pigmalión, se dice que requiere un toque de fe, aun cuando, a determinado nivel de plausibilidad, nunca ha sido una estatua y sólo ha tenido lugar una inocente superchería. Reparamos en cuánto más abstractamente mítico puede ser un escritor temático que uno ficcional: la Florimell, de Spenser por ejemplo, se hunde en el mar durante el invierno sin despertar sospecha, dejando en su lugar a una "dama nevada" y regresando con gran alarde de inundaciones primaverales al final del cuarto libro.

En el mimético bajo, reconocemos el mismo patrón estructural de la muerte y resurrección de la heroína cuando Esther Summerson contrae la viruela, o Lorna Doone recibe un balazo ante el altar. Pero nos estamos acercando a las convenciones del realismo y aunque los ojos de Lorna se "velan con la muerte", sabemos que el autor no se propone

realmente matarla si está planeando su resurrección. Nuevamente aquí resulta interesante establecer la comparación con *The Marble Faun,* que tanto abunda en escultores y en la relación de las estatuas con la gente viva que casi esperamos una especie de desenlace semejante al de *The Winter's Tale.* Hilda desaparece misteriosamente y, durante su ausencia, su enamorado, el escultor Kenyon, desentierra una estatua que él asocia con Hilda. Después, Hilda regresa, justificada eventualmente su ausencia por una razón plausible, pero no sin algunas observaciones bastante agudas y petulantes, de parte del mismo Hawthorne, en el sentido de que a él no le interesa urdir explicaciones plausibles y que desea que el público lector le otorgue un poco más de libertad. Con todo, los reparos de Hawthorne parecen auto-impuestos, parcialmente por lo menos, tal como podemos ver si nos volvemos a *Ligeia,* de Poe, en que el directo patrón mítico de la muerte y la resurrección se ofrece sin ambages. Poe es, a todas luces, un abstracto más radical que Hawthorne, razón por la cual su influencia en nuestro siglo es más inmediata.

Esta afinidad entre lo mítico y lo abstractamente literario ilumina muchos aspectos de la ficción, en especial de la ficción popular que es lo bastante realista como para ser plausible en sus incidentes y, con todo, lo bastante romántica como para ser una "historia interesante", lo cual quiere decir que está claramente diseñada. La introducción de un augurio o de un portento, o el recurso de hacer que todo un relato sea el cumplimiento de una profecía hecha al comienzo, es ejemplo de ello. Tal recurso sugiere, en su proyección existencial, una concepción de la fatalidad ineluctable o de una oculta voluntad omnipotente. En realidad, se trata de un ejemplo de puro diseño literario, que le da al comienzo determinada relación simétrica con el final, y la única voluntad ineluctable implicada es la del autor. En *Ana Karenina,* por ejemplo, la muerte del mozo de ferrocarril en el libro inicial es reconocida por Ana como un augurio que le concierne. Asimismo, si encontramos portentos y augurios en Sófocles, están allí primordialmente porque encajan en la estructura de su tipo de tragedia dramática y no constituyen

prueba alguna de que el dramaturgo o el público tuvieran creencias definidas en la fatalidad.

Tenemos, entonces, tres organizaciones de los mitos y de los símbolos arquetípicos en la literatura. En primer lugar, está el mito no desplazado, que atañe generalmente a dioses o demonios y que adopta la forma de dos mundos contrastantes de total identificación metafórica, uno deseable e indeseable el otro. Estos mundos a menudo se identifican con los cielos e infiernos existenciales de las religiones contemporáneas de esa literatura. A estas dos formas de organización metafórica las denominamos respectivamente la apocalíptica y la demoníaca. En segundo lugar, tenemos la tendencia general que hemos llamado romántica, tendencia a sugerir patrones míticos implícitos en un mundo más íntimamente asociado con la experiencia humana. En tercer lugar, tenemos la tendencia del "realismo" (mi desagrado ante término tan inepto se refleja en las comillas) a hacer énfasis en el contenido y la representación más bien que en la figura de la historia. La literatura irónica comienza con el realismo y tiende hacia el mito, siendo por regla general sus patrones míticos más sugerentes de lo demoníaco que de lo apocalíptico, aunque a veces simplemente continúen con la tradición romántica de estilización. Hawthorne, Poe, Conrad, Hardy y Virginia Woolf ofrecen todos ejemplos de ello.

Al contemplar un cuadro, podemos acercarnos a él y analizar los detalles del manejo del pincel y de la espátula. Esto corresponde a grandes rasgos con el análisis retórico de los nuevos críticos en la literatura. Tomando un poco de distancia hacia atrás, el diseño salta más claramente a la vista y, más bien, estudiamos el contenido representado: ésta es la mejor distancia, al tratarse, por ejemplo, de cuadros realistas holandeses en los que, en cierto sentido, estamos leyendo el cuadro. Mientras más retrocedemos, cobramos mayor conciencia del diseño organizador. Digamos que a gran distancia de una Virgen, sólo podemos ver su arquetipo, una masa azul amplia y centrípeta con un punto contrastante de interés en su centro. En la crítica literaria también tenemos, con frecuencia, que "dar un paso hacia atrás" ante el poema

para ver su organización arquetípica. Si "damos un paso hacia atrás" ante los *Mutabilitie Cantoes,* de Spenser, vemos un trasfondo de luz circular ordenada y una siniestra masa negra que irrumpe en el primer plano inferior —muy parecida a la figura arquetípica que vemos al comienzo del *Libro de Job.* Si "damos un paso hacia atrás" ante el comienzo del quinto acto de *Hamlet,* vemos abrirse una tumba en escena, bajar a ella al héroe, a su enemigo y a la heroína, y a continuación una lucha fatal en el mundo de arriba. Si "damos un paso hacia atrás" ante una novela realista, tal como *Resurrección,* de Tolstoy, o *Germinal,* de Zola, podemos ver los diseños creadores de mitos que indican los mismos títulos. Otros ejemplos se darán a continuación.

Procedamos en primer lugar a dar cuenta de la estructura de las imágenes o *dianoia* de los dos mundos no desplazados, el apocalíptico y el demoníaco, inspirándonos fuertemente en la Biblia, fuente principal del mito no desplazado en nuestra tradición. Pasaremos entonces a las dos estructuras intermedias de las imágenes y, finalmente, a las narraciones genéricas o *mythoi* que son estas estructuras de imágenes en movimiento.

Teoría del significado arquetípico (1): Imágenes apocalípticas

Procedamos de acuerdo con el esquema general del juego de las veinte preguntas o, si así lo preferimos, de la Gran Cadena del Ser, el esquema tradicional de clasificar los datos de los sentidos.

El mundo apocalíptico, el cielo de la religión, presenta, en primer lugar, las categorías de la realidad según las formas del deseo humano, tal como están indicadas por las formas que asumen bajo la acción de la civilización humana. La forma impuesta por el trabajo y el deseo humanos al mundo *vegetal,* por ejemplo, es la del jardín, la finca, el huerto, o el parque. La forma humana del mundo *animal* es un mundo de animales domésticos, en que la oveja goza de tradicional prioridad, tanto en la metáfora clásica como en la cristiana.

La forma humana del mundo *mineral,* la forma en que el trabajo humano transforma la piedra, es la ciudad. La ciudad, el jardín y el redil son las metáforas organizadoras de la Biblia y de la mayor parte del simbolismo cristiano, y son llevadas a su completa identificación metafórica en el libro explícitamente llamado Apocalipsis o Revelación, que ha sido cuidadosamente diseñado para dar forma a la conclusión mítica no desplazada de la Biblia como un todo. Desde nuestro punto de vista, esto sgnifica que el Apocalipsis bíblico es nuestra gramática de imágenes apocalípticas.

Cada una de estas tres categorías, la ciudad, el jardín y el redil es, según el principio de metáfora arquetípica tratado en el ensayo anterior, y que recordamos como lo universal concreto, idéntico a los otros y a cada individuo que lleva dentro de sí. Razón por la cual los mundos *divino* y *humano* son, asimismo, idénticos al redil, a la ciudad y al jardín, e idénticos son los aspectos sociales e individuales de cada uno, Así, el mundo apocalíptico de la Biblia ofrece el siguiente patrón:

mundo divino	=	sociedad de los dioses	= Un Dios
mundo humano	=	sociedad de los hombres	= Un Hombre
mundo animal	=	redil	= Un Cordero
mundo vegetal	=	jardín o parque	= Un Arbol (de Vida)
mundo mineral	=	ciudad	= Un Edificio, Templo o Piedra.

La concepción de "Cristo" reúne a todas estas categorías en una sola identidad: Cristo *es* igualmente el Dios uno y el único Hombre, el Cordero de Dios, el árbol de vida o la viña de la que somos ramos, la piedra rechazada por los constructores y el templo reedificado que es idéntico a su cuerpo en la resurrección. La identificación religiosa y la poética difieren sólo en intención, siendo la primera existencial y la segunda metafórica. En la crítica medieval, la diferencia tenía poca importancia, y la palabra "figura", tal

como se aplicaba a la identificación de un símbolo con Cristo, habitualmente implicaba ambos géneros.

Vamos ahora a ampliar un poco este diseño. En el cristianismo, lo concreto universal se aplica al mundo divino bajo la forma de la Trinidad. El cristianismo insiste en que, sean cuales fueran las dislocaciones de los procesos mentales acostumbrados que vayan implicadas en ello, Dios *es* tres personas y no obstante un solo Dios. Las concepciones de persona y substancia representan algunas de las dificultades con que nos topamos al extender la metáfora a la lógica. En la metáfora pura, desde luego, la unidad de Dios pudo aplicarse a cinco, a diecisiete o a un millón de divinas personas tan fácilmente como a tres, y podemos encontrar lo concreto o universal divino en poesía fuera de la órbita de la Trinidad. Cuando Zeus hace la observación, al comienzo del libro octavo de la Iliada, de que puede atraer hacia sí la cadena total del ser cuando le dé la gana, podemos darnos cuenta de que para Homero existía cierta concepción de una doble perspectiva en el Olimpo, donde un grupo de dioses pendencieros podían en cualquier momento constituir la forma de una única divina voluntad. En Virgilio, nos topamos, por primera vez, con una Juno maliciosa y malcriada, pero el comentario de Eneas a sus hombres unos versos más adelante, "deus dabit his quoque finem", indica que para él existía una doble perspectiva similar. Podemos acaso establecer la comparación con el *Libro de Job,* en el que Job y sus amigos son demasiado piadosos como para que jamás se les ocurra que Job pudo haber sufrido a resultas de una apuesta medio en broma entre Dios y Satanás. Tienen razón en un sentido, pero es errónea la información que se da al lector acerca de Satanás en el cielo. Se descarta a Satanás al finalizar el poema y, sean cuales fueren las sucesivas redacciones responsables de ello, sigue siendo difícil aceptar cómo la iluminación final de Job pudo haber retornado completamente, a partir de la concepción de una única voluntad divina, al tono de la escena inaugural.

En lo que se refiere a la sociedad humana, la metáfora de que somos todos miembros de un solo cuerpo ha organizado,

en su mayor parte, la teoría política desde Platón hasta nuestros días. Lo que dice Milton: "La cosa pública debería presentarse como un solo y vasto personaje cristiano, un poderoso brote, de la talla de un hombre de bien", pertenece a la versión cristianizada de esta metáfora, en la que, al igual que en la doctrina de la Trinidad, la plena declaración metafórica: "Cristo *es* Dios y Hombre", es ortodoxa, y las declaraciones arrianas y docéticas, en términos de símil o parecido, se condenan como herejes. El *Leviathan,* de Hobbes, con su portada original que representa a multitud de maniquíes dentro del cuerpo de un solo gigante, tiene también cierta conexión con este mismo tiempo de identificación. La *República* de Platón, en la que la razón, la voluntad y el deseo del individuo aparecen como el rey-filósofo, los guardianes y los artesanos del Estado, se funda igualmente en esta metáfora que, de hecho, seguimos empleando cada vez que hablamos de un grupo o agregado de seres humanos como de un "cuerpo".

En el simbolismo sexual, por supuesto, es aún más fácil usar la metáfora de "una sola carne" en dos cuerpos, que se vuelven un mismo cuerpo por obra del amor. *The Extasie,* de Donne, es uno de los muchos poemas organizados por esta imagen y *The Phoenix and the Turtle,* de Shakespeare, juega mucho con el ultraje que se le hace a la "razón" por dicha identidad. Los temas de la lealtad, del culto de los héroes, de los fieles servidores, y así por el estilo, igualmente emplean esta misma metáfora.

Los mundos animal y vegetal se identifican uno con otro, e igualmente con los mundos divino y humano, en la doctrina cristiana de la transubstanciación, en que las formas humanas esenciales del mundo vegetal, la comida y la bebida, la cosecha y la vendimia, el pan y el vino, *son* el cuerpo y la sangre del Cordero que es también Hombre y Dios, y en cuyo cuerpo existimos como en una ciudad o templo. Aquí vuelve la doctrina ortodoxa a insistir en la metáfora contra el símil y, nuevamente aquí, el concepto de substancia ejemplifica los apuros de la lógica para digerir la metáfora. Resulta claro desde el comienzo de *Las Leyes* que el simposio tenía para Platón

algo de este mismo simbolismo de la comunión. Difícil sería hallar una imagen más simple o más vívida de la civilización humana, en donde el hombre intenta circundar a la naturaleza y ponerla dentro de su cuerpo (social), que la comida sacramental.

Los honores convencionales rendidos a la oveja en el mundo animal nos ofrecen el arquetipo central de las imágenes pastoriles e igualmente de metáforas tales como "pastor" y "rebaño" en la religión. La metáfora del rey como pastor de su pueblo remonta al antiguo Egipto. Acaso el uso de esta peculiar convención se deba al hecho de que, por ser estúpidas, afectuosas, gregarias y fácilmente dadas a la estampida, las sociedades conformadas por ovejas son las más semejantes a las humanas. Pero claro está que en poesía cualquier otro animal serviría lo mismo si el auditorio del poeta estuviera dispuesto a ello: al comienzo del *Brihadaranyaka Upanishad,* por ejemplo, el caballo, el caballo sacrificatorio, cuyo cuerpo contiene todo el universo, recibe el mismo trato que un poeta cristiano observa para con el Cordero de Dios. También, entre las aves, la paloma ha representado tradicionalmente la concordia universal o el amor, tanto de Venus como del Espíritu Santo cristiano. Las identificaciones de los dioses con los animales o las plantas y de éstos a su vez, con la sociedad humana forman la base del simbolismo totémico. Determinados tipos de cuento popular etiológico, las historias de cómo los seres sobrenaturales se convertían en los animales y plantas que conocemos, representan una forma atenuada del mismo tipo de metáfora y perduran como arquetipos de "metamorfosis", con los que estamos familiarizados desde Ovidio.

Una flexibilidad similar es posible con las imágenes vegetales. En otros pasajes de la Biblia, las hojas o el fruto del árbol de vida se usan como símbolos de comunión en vez del pan y del vino. O bien lo universal concreto puede aplicarse no simplemente a un árbol sino a una sola fruta o flor. En Occidente, la rosa tiene prioridad tradicional entre las flores apocalípticas: el uso de la rosa como símbolo de comunión en el *Paradiso* nos viene rápido a la mente y, en el

libro primero de *The Faerie Queene,* el emblema de San Jorge, una cruz roja sobre campo blanco, se conecta no sólo con el cuerpo resucitado de Cristo y con el simbolismo sacramental que lo acompaña sino con la unión de las rosas roja y blanca en la dinastía Tudor. En Oriente, el loto o "flor de oro" china ha ocupado, a menudo, el puesto de la rosa y en el Romanticismo alemán el aciano azul durante algún tiempo estuvo de moda.

La identidad del cuerpo humano y del mundo vegetal nos proporciona el arquetipo de las imágenes arcádicas, del mundo verde de Marvell, de las comedias silvestres de Shakespeare, del mundo de Robin Hood, y de otros hombres verdes que están al acecho en los bosques del romance, contrapartida estos últimos, en el romance, del mito metafórico del dios-árbol. En *The Garden,* de Marvell, nos encontramos con un nuevo alcance, pero que sigue siendo convencional, de la identificación del alma humana con un pájaro sentado en las ramas del árbol de vida. El olivo y su aceite han suministrado otra identificación en el gobernante "ungido".

La ciudad, llámese o no Jerusalén, es apocalípticamente idéntica al edificio único o templo, "casa de muchas moradas", de la que son "piedras vivas" los individuos, por usar otra frase del Nuevo Testamento. El uso humano del mundo inorgánico abarca la vía o camino real al igual que la ciudad con sus calles y la metáfora del "camino" es inseparable de toda literatura de búsqueda, sea explícitamente cristiana, como en *"The Pilgrim's Progress",* o no lo sea. A esta categoría pertenecen también las imágenes geométricas y arquitectónicas: la torre y la escalera de caracol en Dante y Yeats, la escala de Jacob, la de los poetas amatorios neo-platónicos, la espiral ascendente o cornucopia, la "imponente cúpula de placer" que decretara Kubla Khan, los patrones en cruz y en quincuncio que buscó Browne en todo rincón del arte y la naturaleza, el círculo como emblema de la eternidad, el "anillo de pura luz interminable", de Vaughan, y así sucesivamente.

A nivel arquetípico propiamente dicho, allí donde la poesía es un artefacto de la civilización humana, la naturaleza

es el recipiente del hombre. A nivel anagógico, el hombre es el recipiente de la naturaleza, y sus ciudades y jardines ya no son pequeñas cavidades en la superficie de la tierra sino formas de un universo humano. De ahí que en el simbolismo apocalíptico no podamos confinar al hombre sólo en sus dos elementos naturales de tierra y aire, sino que, al pasar de un nivel a otro, el simbolismo debe, como Tamino en *La Flauta Mágica,* atravesar las ordalías del agua y del fuego. El simbolismo poético pone habitualmente el fuego justo encima de la vida del hombre en este mundo y el agua justo debajo. Dante tuvo que atravesar un anillo de fuego y el río del Edén para pasar del monte del Purgatorio, que todavía está en la superficie de nuestro propio mundo, al Paraíso o mundo propiamente apocalíptico. Las imágenes de luz y fuego que circundan a los ángeles en la Biblia, las lenguas de llama que descienden en el Pentecostés y el carbón encendido que el serafín aplica a la boca de Isaías, asocian el fuego con un mundo espiritual o angélico, equidistante del humano y del divino. En la mitología clásica, la historia de Prometeo indica un origen similar del fuego, tal como la asociación de Zeus con el rayo o el fuego del relámpago. En resumidas cuentas, el cielo, en el sentido de firmamento, que contiene los cuerpos ígneos del sol, la luna y las estrellas, se identifica habitualmente con, o se considera como, el pasaje al cielo del mundo apocalíptico.

De ahí que todas nuestras otras categorías puedan identificarse con el fuego o se consideren como ardientes. Apenas si hace falta mencionar la aparición de la deidad judeo-cristiana envuelta en llamas, rodeada por ángeles de fuego (serafines) y de luz (querubines). El animal ardiente del rito sacrificatorio, la integración del cuerpo animal en una comunión de los mundos divino y humano, modula todas las imágenes relacionadas con el fuego y el humo del altar, el incienso ascendente y así por el estilo. El hombre ardiente está representado por la aureola del santo y la corona del rey, análogos ambos del dios-sol: también se puede establecer la comparación con la "criatura ardiente" del poema navideño de Southwell. La imagen del pájaro ardiente se da

en el fénix legendario. También pueden ser árbol ardiente, el árbol de vida, la zarza en llamas que no se consume, en Moisés, el candelabro del rito judío o la "rosa cruz" del ocultismo posterior. En la alquimia, los mundos vegetales, minerales y acuáticos se identifican con la rosa, la piedra y el elixir; los arquetipos de la flor y la joya se identifican con la "joya en el loto" de la oración budista. Los lazos entre el fuego, el vino embriagador, y la sangre caliente y roja de los animales también se dan con frecuencia.

La identificación de la *ciudad* con el fuego explica por qué la ciudad de Dios en el Apocalipsis se presenta como una masa incandescente de oro y piedras preciosas, con cada piedra ardiendo, acaso, en una llama dura como gema. Porque en el simbolismo apocalíptico los cuerpos ígneos del cielo, sol, luna y estrellas, están todos dentro del cuerpo universal divino y humano. El simbolismo de la alquimia es un simbolismo apocalíptico del mismo tipo: el centro de la naturaleza, el oro y las joyas ocultas en la tierra, ha de unirse a la larga con su circunferencia en el sol, la luna y las estrellas de las cielos; el centro del mundo espiritual, el alma del hombre, en Dios se une a su circunferencia. Razón por la cual guardan estrecha relación la purificación del alma humana y la transmutación de la tierra en oro, no sólo el oro literal sino el oro ígneo de la quintaesencia, del cual están hechos los cuerpos celestes. El árbol de oro con su pájaro mecánico, en *Sailing to Byzantium,* identifica los mundos vegetal y mineral en una forma que recuerda a la alquimia.

El agua, por su lado, pertenece por tradición a un reino de existencia inferior a la vida humana, estado de caos o disolución que sigue a la muerte ordinaria o reducción a lo inorgánico. De ahí que el alma cruce con frecuencia el agua o en ella se hunda al morir. En el simbolismo apocalíptico tenemos el "agua de vida", el cuádruple río del Edén que reaparece en la Ciudad de Dios y que en el rito representa el bautismo. Según Ezequiel, el retorno de este río hace potable el mar, aparente razón por la cual el autor de la Revelación dice que en el Apocalipsis el mar ya no existe.

Apocalípticamente, por lo tanto, el agua circula en el cuerpo universal como la sangre en el cuerpo individual. Acaso deberíamos decir "se encuentra retenida" en vez de "circula", para evitar el anacronismo de relacionar el conocimiento de la circulación de la sangre con los temas bíblicos. Durante siglos, por supuesto, la sangre era uno de los cuatro "humores", o líquidos corporales, precisamente como el río de vida era tradicionalmente cuádruple.

Teoría del significado arquetípico (2): Imágenes demoníacas

Opuesta al simbolismo apocalíptico está la presentación del mundo que el deseo rechaza totalmente: el mundo de la pesadilla y del chivo expiatorio, del cautiverio, del dolor y de la confusión; el mundo tal como es antes de que la imaginación humana comience a trabajarlo y antes de que alguna imagen del deseo humano, tal como la ciudad o el jardín, se haya establecido sólidamente; mundo también del trabajo pervertido o inútil, de ruinas y catacumbas, instrumentos de tortura y monumentos de insensatez. Y así como las imágenes apocalípticas en la poesía se asocian estrechamente con el cielo religioso, asimismo su contrario dialéctico se encuentra estrechamente vinculado con el infierno existencial como el *Infierno,* de Dante, o con el infierno que el hombre crea sobre la tierra, como los de *1984, Huit Clos* y *Darkness at Noon,* en que los títulos de los dos últimos hablan por sí mismos. Por ello, uno de los temas centrales de las imágenes demoníacas es la parodia, la burla del juego exuberante de la vida al sugerir su imitación en términos de "vida real".

El mundo demoníaco divino personifica mayormente los vastos, amenazadores y estúpidos poderes de la naturaleza, tal como aparecen en una sociedad tecnológicamente subdesarrollada. Los símbolos del cielo en semejante mundo tienden a asociarse con el cielo inaccesible y la idea central que se cristaliza a partir de él es la idea de un destino inescrutable o de una necesidad externa. La maquinaria del destino es administrada por una serie de dioses remotos e invisibles,

cuya libertad y placer son irónicos porque excluyen al hombre, y que intervienen en los asuntos humanos principalmente para salvaguardar sus propias prerrogativas. Exigen sacrificios, castigan la arrogancia y constriñen a obedecer la ley natural y moral como a un fin en sí mismo. No estamos ahora tratando de describir, por ejemplo, a los dioses de la tragedia griega, sino intentando aislar el sentido de la lejanía y la futilidad humanas con respecto al orden divino que es sólo un elemento entre otros en la mayoría de las visiones trágicas de la vida, aunque esencial en todas. En épocas posteriores los poetas se vuelven mucho más deslenguados en lo que atañe a ese aspecto de la divinidad: el Nobodaddy, de Blake, el Júpiter, de Shelley, el "mal supremo, Dios", de Swinburne, la perpleja Voluntad, de Hardy, y el "bruto y bribón", de Housman, son ejemplos de ello.

El mundo demoníaco humano es una sociedad constituida por una especie de tensión molecular de los egos, una lealtad al grupo o al jefe que menoscaba al individuo, o, en el mejor de los casos, establece un constraste entre su placer y su deber u honor. Semejante sociedad es fuente inagotable de dilemas trágicos, como los de Hamlet y Antígona. En la concepción apocalíptica de la vida humana descubrimos tres clases de satisfacción: individual, sexual y social. En el mundo humano siniestro un polo individual es el jefe-tirano, inescrutable, despiadado, melancólico, y de una voluntad insaciable, quien se gana las lealtades sólo si es lo bastante egocéntrico como para representar el ego colectivo de sus seguidores. El otro polo está representado por el *pharmakos* o víctima sacrificada, quien debe morir para fortalecer a los demás. En la forma más concentrada de la parodia demoníaca, los dos se hacen uno. El rito de la matanza del rey divino, en Frazer, sea lo que fuere en antropología, es, en términos de crítica literaria, la forma demoníaca radical, no desplazada, de las estructuras trágicas e irónicas.

En la religión, el mundo espiritual es una realidad distinta del mundo físico. En la poesía, lo físico o real se opone, no a lo espiritualmente existencial, sino a lo hipotético. Nos encontramos en el primer ensayo con el principio de que la

transmutación del acto en mimo, el adelanto que implica pasar del hecho de efectuar un rito al de representarlo, es una de las características centrales de la evolución de la barbarie hacia la cultura. Es fácil advertir una mimesis del conflicto en el tennis y el football, pero precisamente por esta misma razón, los jugadores de tennis y de football representan una cultura superior a la cultura de los gladiadores y de los estudiantes que se baten en duelo. La conversión del acto literal en teatro (play) es una forma fundamental de la liberalización de la vida que hace su aparición a niveles más intelectuales, tales como la educación liberal, es decir, la liberación del hecho en favor de la imaginación. Es coherente con esto que el simbolismo eucarístico del mundo apocalíptico, la identificación metafórica de los cuerpos vegetales, animales humanos y divinos, tenga como parodia demoníaca las imágenes del canibalismo. La última visión que tiene Dante del infierno humano es la de Ugolino que roe el cráneo de su atormentador; la última visión capital de Spenser es la de Serena, desnuda y preparada para una fiesta caníbal. Las imágenes de canibalismo habitualmente incluyen, no sólo imágenes de tortura y mutilación, sino de aquello que se conoce técnicamente como *sparagmos* o desmembramiento del cuerpo sacrificatorio, imagen que encontramos en los mitos de Osiris, Orfeo y Penteo. El gigante caníbal u ogro de los cuentos populares, quien hace su aparición en la literatura como Polifemo, tiene aquí cabida, así como la larga serie de siniestros contubernios con la carne y la sangre, desde la historia de Thyestes hasta el contrato de Shylock. Nuevamente en esta instancia la forma que Frazer describe como la forma históricamente original es, en términos de crítica literaria, la forma demoníaca radical. La *Salambbô,* de Flaubert, es un estudio en imágenes demoníacas que se consideró arqueológico en su época pero que ha resultado profético.

La relación demoníaca erótica se convierte en pasión feroz y destructora que obra en contra de la lealtad o deja frustrado a quien la posee. La simboliza por lo general una ramera, bruja, sirena u otra hembra tentadora, objeto físico del deseo, que como posesión se busca y por lo tanto nunca

se consigue. La parodia demoníaca del matrimonio o unión de dos almas en una sola carne puede adoptar la forma del hermafroditismo, del incesto (la forma más común) o de la homosexualidad. La relación social es la de la turba, que es esencialmente la sociedad humana en busca de un *pharmakos,* y la turba se identifica a menudo con alguna siniestra imagen animal, tal como la hidra, la Fama de Virgilio, o su elaboración en la Bestia Vocinglera, de Spenser.

Los otros mundos pueden resumirse en pocas palabras. El mundo animal se retrata en términos de monstruos o animales de presa. El lobo, enemigo tradicional de la oveja, el tigre, el buitre, la fría serpiente apegada a la tierra y el dragón, son todos cosa común. En la Biblia, donde Egipto y Babilonia representan a la sociedad demoníaca, se identifica a los gobernantes de ambas con bestias monstruosas: Nabucodonosor se convierte en fiera, en el *Libro de Daniel,* y Ezequiel llama a Faraón dragón de río. El dragón se presta especialmente a ello, pues no sólo es monstruoso y maligno, sino también fabuloso, y representa así la naturaleza paradójica del mal como hecho moral y negación eterna. En el Apocalipsis, se llama al dragón "la bestia que fue y no es, y sigue siendo".

El mundo vegetal es un bosque siniestro como aquellos que encontramos en *Comus* o al comienzo del *Infierno,* o un páramo, que, desde Shakespeare hasta Hardy, se ha asociado con el destino trágico, o una soledad como la de *Childe Roland,* de Browning, o del *Waste Land,* de Eliot. O puede ser un siniestro jardín encantado como el de Circe y su progenie renacentista en Tasso y Spenser. En la Biblia la tierra baldía aparece en su forma universal concreta en el árbol de muerte, el árbol del conocimiento prohibido en el Génesis, la higuera estéril de los Evangelios y la cruz. El poste de la hoguera, con su hereje encapuchado, su negro o su bruja atados a él, es el árbol y cuerpo ardiente del mundo infernal. Cadalsos, horcas, potros, picotas, látigos y férulas son o pudieran ser modulaciones de lo mismo. El poema de Yeats, *The Two Trees,* expresa hermosamente el contraste entre el árbol de vida y el árbol de muerte.

El mundo inorgánico puede conservar su forma no elaborada de desiertos, rocas y yermos. Las ciudades de la destrucción y de la noche pavorosa tienen aquí cabida, igual que las grandes ruinas del orgullo, desde la torre de Babel hasta las obras potentes de Ozymandias. También es éste el lugar de las imágenes del trabajo pervertido: instrumentos de tortura, armas de guerra, armaduras e imágenes de un mecanismo muerto que, al no humanizar a la naturaleza, resulta tan desnaturalizado como inhumano. Correspondiendo con el templo o edificio único del Apocalipsis tenemos la prisión o mazmorra, el horno sellado de calor sin luz, tal como la Ciudad de Dios, en Dante. Aquí también se dan las contrapartidas siniestras de las imágenes geométricas: la siniestra espiral (maestrom, remolino o Caribdis), la cruz siniestra o el siniestro círculo, la rueda del destino o de la fortuna. La identificación del círculo con la serpiente, convencionalmente un animal demoníaco, nos proporciona el ouroboros o serpiente que se muerde la cola. Correspondiendo con la vía apocalíptica, o camino recto, el camino hacia Dios a través del desierto que profetizó Isaías, tenemos en este mundo el laberinto o salsipuedes, la imagen de la dirección perdida, a veces con un monstruo en sus entrañas, como el Minotauro. Los extravíos laberínticos de Israel por el desierto, que repitió Jesús cuando lo acompañaba el demonio (o "las fieras", según Marcos), encajan dentro del mismo patrón. El laberinto puede, igualmente, ser un bosque siniestro, como en *Comus*. Las catacumbas se usan efectivamente dentro del mismo contexto en *The Marble Faun* y no hay duda de que en una concentración ulterior de la metáfora el salsipuedes se convertiría en las entrañas sinuosas del monstruo en persona.

El mundo del fuego es un mundo de demonios malévolos, tales como el fuego fatuo o los espíritus que escapan del infierno, y hace su aparición en este mundo en forma de auto de fe, como ya se dijo, o de ciudades ardientes como Sodoma. Contrasta con el Fuego purgante o depurador, como el horno encendido de Daniel. El mundo del agua es el agua de muerte, que muchas veces se identifica con la sangre derramada,

como en el caso de la Pasión de Cristo y de la figura simbólica de la historia que traza Dante, y, por encima de todo, con el "salado, insondable mar del extrañamiento" que absorbe todos los ríos de este mundo, pero que desaparece en el apocalipsis en favor de una circulación de agua potable. En la Biblia, el mar y el monstruo animal se identifican en la figura del leviatán, monstruo marino que, a su vez, se identifica con las tiranías sociales de Babilonia y Egipto.

Teoría del significado arquetípico (3)
Imágenes analógicas

La mayoría de las imágenes en poesía tienen, por supuesto, que ver con mundos mucho menos extremos que aquellos dos que habitualmente se proyectan como los inalterables y eternos mundos del cielo y del infierno. Las imágenes apocalípticas son apropiadas al modo mítico y las imágenes demoníacas al modo irónico, en la fase tardía en que éste retorna al mito. En los otros tres modos estas dos estructuras operan dialécticamente, atrayendo al lector hacia el no desplazado meollo metafórico y mítico de la obra. Deberíamos, por lo tanto, contar con tres estructuras intermedias de imágenes, que corresponderían, a grandes rasgos, con los modos romántico, mimético elevado y mimético bajo. Prestaremos, sin embargo, poca atención a las imágenes del mimético elevado con el fin de mantener el patrón más sencillo de las tendencias románticas y "realistas" dentro de las dos estructuras no desplazadas que se determinaron al comienzo de este ensayo.

Estas tres estructuras son menos rigurosamente metafóricas, y constituyen más bien constelaciones de imágenes significativas que, al hallarse juntas, configuran lo que a menudo se llama, con poca propiedad, "atmósfera". El modo del romance presenta un mundo idealizado: en el romance los héroes son valientes, las heroínas hermosas, los villanos villanos, y se hace poco caso de las frustraciones, ambigüedades y apuros de la vida ordinaria. Por ello, sus imágenes proporcionan la contrapartida humana del mundo apocalíptico que

podríamos llamar la *analogía de la inocencia.* La conocemos mejor, no a partir de los tiempos mismos del romance, sino por romancerismos posteriores: *Comus, The Tempest,* y el libro tercero de *The Faerie Queene,* en el Renacimiento; los cantos de inocencia de Blake y sus imágenes de "Beulah"; el *Endymion,* de Keats, y el *Epipsychidion,* de Shelley, en el período romántico propiamente dicho.

En la analogía de la inocencia, las figuras divinas o espirituales son habitualmente paternales, sabios ancianos con poderes mágicos como Próspero, o espíritus guardianes amistosos como Rafael antes de la caída de Adán. Entre las figuras humanas se destacan los niños, al igual que la virtud más estrechamente vinculada con la infancia y el estado de inocencia —la castidad, virtud que dentro de esta estructura de imágenes incluye habitualmente la virginidad. En *Comus,* la castidad de la Dama, lo mismo que la sabiduría de Próspero, se asocia con la magia, tal como la inquebrantable castidad de Britomarte, en Spenser. Resulta más fácil asociarla con las jóvenes —ejemplo de ello son Matelda en Dante y Miranda en Shakespeare— pero la castidad masculina también cuenta, tal como lo demuestran los romances del Graal. La observación que hace Sir Galahad, en Tennyson, acerca de que su pureza de corazón le da diez veces más fuerza, es coherente con las imágenes del mundo a que pertenece. El fuego en el mundo inocente es, por regla general, símbolo de purificación, un mundo de llamas que sólo puede atravesar aquel que es casto a la perfección, como en el castillo de Busirane, en Spenser, el fuego acrisolante en la cima del purgatorio dantesco y la espada flamígera que mantiene alejados del Paraíso a Adán y Eva después de la caída. En el cuento de la bella durmiente, que tiene aquí cabida, un muro de espinos y zarzas reemplaza el muro de llamas: sin embargo, *Die Walküre,* de Wagner, conserva su fuego, para desesperación de los directores de escena. La luna, el más frío y, por lo tanto, el más casto de todos los cuerpos ígneos, tiene especial importancia en este mundo.

Entre los animales, los que más se hacen notar son las ovejas y corderos pastoriles, a la par de los corceles y galgos

del romance, por sus aspectos más mansos de fidelidad y lealtad. El unicornio, emblema tradicional de castidad y amante de las vírgenes, tiene aquí su puesto de honor; asimismo el delfín, cuya asociación con Arión lo pone en inocente contraste con el leviatán voraz; y también, por su humildad y carácter sumiso, un animal muy diferente —el asno. La festividad dramática del asno, no menos que la del Niño Obispo, pertenece a esta estructura de imágenes y cuando Shakespeare introduce una cabeza de asno en el país de las hadas no estaba haciendo algo fuera de lo común, como insinúa el poema de Robinson, sino obedeciendo a una tradición que remonta al Lucio transformado que oye narrar la fábula de Cupido y Psique, en Apuleyo. Los pájaros, las mariposas (porque éste es el mundo de Psique, y el nombre significa mariposa) y los espíritus con sus cualidades, como Ariel y Rima, en Hudson, tienen aquí derecho de ciudadanía.

El jardín paradisíaco y el árbol de vida pertenecen a la estructura apocalíptica, como ya lo hemos visto, pero el jardín mismo del Edén, tal como se presenta en la Biblia y en Milton, pertenece más bien a esta otra y Dante lo coloca precisamente debajo de su Paraíso. Los jardines de Adonis, en Spenser, de los que procede el espíritud tutelar de *Comus,* guardan paralelismo con lo anterior, junto con todas las elaboraciones medievales del tema del *locus amoenus.* Especial significación tiene el símbolo del cuerpo de la Virgen como *hortus conclusus,* derivado del Cantar de los Cantares. Una contrapartida romántica del árbol de vida aparece en la vivificante varita mágica, y en símbolos paralelos tales como la vara en flor de *Tannhaüser.*

Las ciudades resultan más ajenas al espíritu pastoril y rural de este mundo, y la torre y el castillo, con una casita rústica o ermita de vez en cuando, son las imágenes principales de la habitación. El simbolismo del agua se caracteriza principalmente por fuentes y estanques, lluvias fecundantes y alguna corriente ocasional que separa a un hombre de una mujer, guardando así la castidad de ambos, como el río de Leteo en Dante. El episodio inaugural de la rosaleda, en *Burnt Norton,* da un resumen breve pero extraordinariamen-

te completo de los símbolos de la analogía de la inocencia; también se puede establecer una comparación con la sección segunda de *Kairos and Logos,* de Auden.

El mundo inocente no está del todo vivo, como el apocalíptico, ni muerto en su mayor parte, como el nuestro: es un mundo animista, poblado de espíritus elementales. Todos los personajes de *Comus* son espíritus elementales, salvo la Dama y sus hermanos, y las conexiones de Ariel con los espíritus aéreos de Puck con los ígneos (de ellos dice Burton que "comúnmente los llamamos Pucks") y de Caliban con los terrestres, saltan claramente a la vista. En Spenser, nos topamos con Florimell y Marinell, cuyos nombres indican que son espíritus de las flores y del agua, una Proserpina y un Adonis. Muchas veces, por lo demás, como en *Comus* y en la *Oda a la Natividad,* la naturaleza inocente o sin pecado, la naturaleza en calidad de orden divinamente sancionado, se representa por la armonía inaudible de la música de las esferas.

Así como las ideas organizadoras del romance son la castidad y la magia, asimismo las ideas organizadoras del área del mimético elevado parecen ser el amor y la forma. Y al igual que el campo de las imágenes románticas puede llamarse una analogía de la inocencia, también el campo de imágenes del mimético elevado puede llamarse una *analogía de la naturaleza y la razón.* Nos encontramos aquí con el énfasis puesto en la cinosura o mirada centrípeta y con la tendencia a idealizar a los representantes humanos del mundo divino y espiritual, que son característicos del mimético elevado La divinidad guarda al rey, y la dama del amor cortés es una diosa; el amor de ambos es un poder que educa y da forma, induciéndonos a la unidad con los mundos espirituales y divinos. El fuego del mundo angélico resplandece en la corona del rey y en los ojos de la dama. Los animales son los que están dotados de soberbia belleza: el águila y el león significan la visión de la realeza a través de la lealtad; el caballo y el halcón, la "caballería" o la aristocracia de a caballo; el pavo real y el cisne son aves de cinosura; y el fénix o único pájaro de fuego es un emblema poético predi-

lecto, especialmente en Inglaterra, de la reina Isabel. El simbolismo del jardín se retira al trasfondo, tal como ocurre con el simbolismo de la ciudad en el romance; hay jardines formales en estrecha asociación con edificios, pero la idea de un *mundo* del jardín sigue siendo romántica. La varita de virtud se transforma en cetro real y el árbol mágico en pendón tremolante. La ciudad es ciudad capital por excelencia, con la corte en su centro y una serie de grados iniciáticos de acercamiento, dentro de la corte, que culminan en la real "presencia". Observamos que, a medida que vamos descendiendo de modo en modo, una cantidad en aumento de imágenes poéticas se toma de las actuales condiciones sociales de la vida. El simbolismo del agua se centra en el río domeñado, en Inglaterra el río que fluye mansamente en Spenser y en los ritmos neoclásicos de Denham, es el Támesis, cuyo ornamento más apropiado es la embarcación real.

En el campo del «mimético» bajo nos adentramos en un mundo que podemos llamar la *analogía de la experiencia* y que guarda estrecha relación con el mundo demoníaco, correspondiente a la relación del mundo romántico inocente con el apocalíptico. A no ser por esta conexión potencialmente irónica y por determinada cantidad de símbolos hieráticos o especialmente señalados, como la letra escarlata de Hawthorne y el tazón de oro y la torre de marfil de Henry James, las imágenes son las imágenes ordinarias de la experiencia, y no necesitan de mayor explicación, salvo de unos cuantos comentarios acerca de ciertos rasgos peculiares que pueden ser de utilidad. Las ideas organizadoras del mimético bajo parecen ser la génesis y el trabajo. Los seres divinos y espirituales tienen poca cabida funcional en la ficción del mimético bajo y en la escritura temática son, con frecuencia, deliberadamente redescubiertos o tratados como substitutos estéticos. En *Erewhon,* los nonatos reciben el consejo (a todas luces próximo al propio parecer de Butler, ya que repite la idea en *Life and Habit*) de que si acaso existe un mundo espiritual, hay que darle la espalda y redescubrirlo en el trabajo inmediato. La misma doctrina del redescubrimiento de la fe por las obras puede hallarse en Carlyle, Rus-

kin, Morris y Shaw. Entre los poetas, incluso en los que son explícitamente sacramentales, se dan tendencias paralelas. Desde muchos puntos de vista, difícilmente podría haber mayor contraste que el que se da entre el "movimiento y un espíritu", descubiertos por Wordsworth en Tintern Abbey, y el "caballero" que descubre Hopkins en el cernícalo, pero la tendencia a anclar una visión espiritual en una experiencia psicológica empírica es común a los dos.

El trato que se da a la sociedad humana en el mimético bajo refleja, por supuesto, la doctrina de Wordsworth de que las situaciones humanas esenciales para el poeta son las comunes y las típicas. Esto va acompañado por una buena dosis de parodia de la idealización de la vida que se da en el romance, parodia que abarca la experiencia religiosa y estética. En lo que atañe al mundo animal, la referencia de Thomas Huxley a las cualidades que la humanidad comparte con el mono y el tigre es una opción significativa del mimético bajo. El mono siempre ha sido el animal mimético por excelencia y, mucho antes de las doctrinas de la evolución, era específicamente considerado como el imitador del hombre. La preponderancia de las doctrinas evolucionistas sugirió, no obstante, una analogía de proporción, según la cual el hombre de hoy se convierte en mono con respecto a su contrapartida en el futuro, tal como ocurre en el *Zarathustra,* de Nietzsche. El pareo que hace Huxley entre el mono y el tigre recuerda la creencia popular en la ferocidad implacable y tenaz tanto de los monos como de los "cavernícolas", creencia de la cual parece haber tan pocas pruebas como del unicornio y del fénix, pero que, lo mismo que ellos, pone de manifiesto una tendencia a considerar la historia natural desde el interior de una armazón apropiada de metáforas poéticas. El mimético bajo no es terreno propicio al simbolismo animal, pero el mono y el tigre, de Huxley, vuelven a asomar en *The Jungle Book,* de Kipling, en donde los monos parlotean sin ton ni son, como intelectuales, en las copas de los árboles, mientras que, abajo en la jungla, el animal humano aprende, en cambio, la sabiduría tenebrosa y rapaz de la pantera.

En el mimético bajo los jardines ceden su puesto a las fincas y a la penosa faena del hombre con la azada, del campesino o del desbrozador de matojos, quien, en Hardy, significa la imagen misma del hombre, "desairado y sufrido" Las ciudades adoptan, por supuesto, la figura de las laberínticas metrópolis modernas, en donde el principal acento emotivo recae en la soledad y en la falta de comunicación. Y, así como el simbolismo del agua en el mundo de la inocencia consiste principalmente en las fuentes y arroyos que fluyen, asimismo las imágenes del mimético bajo buscan el "elemento destructor" de Conrad, el mar, generalmente portador de algún leviatán humanizado o *bateau ivre,* del tamaño que sea, desde el Titanic de Hardy hasta la abierta embarcación zozobrable que, por una ironía rara incluso en literatura, es una de las imágenes predilectas de Shelley. *Moby Dick* nos devuelve a una forma más tradicional del leviatán. El destructor que hace su aparición al final de *Tono-Bungay,* de H. G. Wells, resulta digno de atención por proceder de un escritor del mimético bajo no muy dado a introducir símbolos hieráticos. El simbolismo del fuego es, con frecuencia, irónico y destructor, como en el incendio que pone término a la acción de *The Spoils of Poynton.* En la era industrial, sin embargo, Prometeo, quien robó el fuego para uso del hombre, es una de las figuras mitológicas predilectas de los poetas, si no realmente la que más.

La relación de la inocencia y la experiencia con las imágenes apocalípticas y demoníacas ejemplifican un aspecto del desplazamiento del que poco hemos hablado hasta ahora: el desplazamiento en dirección de la moral. Las dos estructuras dialécticas son, radicalmente, la deseable y la indeseable. Los potros de tormento y las mazmorras tienen cabida en la visión siniestra, no porque estén prohibidos por la moral sino porque es imposible convertirlos en objetos del deseo. Por otro lado, la satisfacción sexual puede desearse aunque la moral la condene. La civilización tiende a hacer que coincidian lo deseable y lo moral. El estudioso de mitología comparada desentierra, a veces, en un culto primitivo o antiguo, un fragmento de abierta mitopoética

que lo obliga a darse cuenta de cuán completamente las religiones superiores han reducido sus visiones apocalípticas a otras moralmente aceptables. Gran parte de la expurgación ha motivado, a las claras, la evolución de la mitología judía, de la griega y de otras; o, tal como solían decir los estudiosos victorianos del mito, una barbarie repulsiva y grotesca se ha ido purificando gracias a un creciente refinamiento ético. La mitología egipcia comienza con un dios que crea el mundo por la masturbación —modo harto lógico de simbolizar el proceso de creación *de Deo,* pero no uno que podríamos esperar en Homero, por no decir en el Antiguo Testamento. Mientras la poesía siga a la religión en pos de la moral, los arquetipos religiosos y poéticos se han de encontrar muy juntos, como en Dante. Bajo tal influencia, las imágenes sexuales apocalípticas, por ejemplo, tienden a ser matrimoniales o virginales; lo incestuoso, lo homosexual y lo adúltero pasan del lado demoníaco. La cualidad en el arte que Aristóteles llama *spoudaios* y que tradujo Matthew Arnold por "suma seriedad" es el resultado de este acercamiento entre religión y poesía dentro de un común marco moral.

Pero la poesía tiende continuamente a restablecer su propio equilibrio, a retornar al patrón de su deseo, lejos de lo convencional y lo moral. Habitualmente lo consigue en la sátira, el género que está más alejado de la "suma seriedad" aunque no siempre. Lo moral y lo deseable tienen nexos muy importantes y significativos pero, de todos modos, la moral, que entra en componendas con la experiencia y la necesidad, es una cosa y el deseo, que trata de escapar a la necesidad, es otra. Así pues, la literatura es, por regla general, menos inflexible que la moral, y, como arte liberal, debe gran parte de su estatuto a este hecho. Las cualidades que la moral y la religión usualmente consideran procaces, obscenas, subversivas, lujuriosas y blasfemas ocupan un lugar esencial en la literatura pero, a menudo, sólo pueden lograr su expresión mediante técnicas ingeniosas de desplazamiento.

De estas técnicas la más sencilla es el fenómeno que po-

demos llamar de "modulación demoníaca", o de inversión deliberada de las acostumbradas asociaciones morales de los arquetipos. Todo símbolo cobra significado absolutamente a partir de su contexto: un dragón puede ser siniestro en el romance medieval o benévolo en el chino; una isla puede ser la de Próspero o la de Circe. Pero en razón de la gran cantidad de simbolismo docto y tradicional en la literatura, algunas asociaciones secundarias se han vuelto habituales. La serpiente, por el papel desempeñado en la historia del jardín del Edén, está, por lo general, del lado siniestro de nuestro catálogo en la literatura occidental; las simpatías revolucionarias de Shelley lo incitaron a usar una serpiente inocente en *The Revolt of Islam.* O bien una sociedad libre e igualitaria puede simbolizarse por una banda de ladrones, piratas o gitanos; o el verdadero amor por el triunfo de una relación adúltera sobre el matrimonio, como ocurre en la mayoría de las comedias de triángulo, o por una pasión homosexual (si lo que se celebra en la *Egloga Segunda,* de Virgilio, *es* verdadero amor) o incestuosa, como en muchos románticos. En el siglo XIX, próximo ya el mito demoníaco, esta clase de simbolismo inverso se organiza dentro de todos los patrones de la "agonía romántica", principalmente en lo sádico, lo prometeico y lo diabólico, que parecen haber proporcionado a algunos "decadentes" todas las desventajas de la superstición sin ninguna de las ventajas de la religión. Sin embargo, lo diabólico no es necesariamente una elaboración sofisticada: Huckleberry Finn, por ejemplo, se gana nuestra simpatía y admiración al preferir el infierno, con su amigo perseguido, al cielo del dios de los blancos, amos de los esclavos. Por otro lado, las imágenes tradicionalmente demoníacas pueden usarse como punto de partida de un movimiento de redención, tal como la Ciudad de la Destrucción en *The Pilgrim's Progress.* El simbolismo alquimista acoge al ouroboros y al hermafrodita (*resbina*), lo mismo que al tradicional dragón romántico, dentro de este contexto redentor.

El simbolismo apocalíptico proporciona lo infinitamente deseable, en que los apetitos y ambiciones del hombre se

identifican con, se adaptan a, o se proyectan en, los dioses. El arte de la analogía de la inocencia, que incluye la mayor parte de lo cómico (en su aspecto de desenlace feliz), lo idílico, lo romántico, lo reverendo, lo panegírico, lo idealizado y lo mágico, se preocupa principalmente por el intento de presentar lo deseable en términos humanos, familiares, asequibles y permisibles según la moral. Casi lo mismo resulta verdadero de la relación entre el mundo demoníaco y la analogía de la experiencia. La tragedia, por ejemplo, es una visión de lo que ocurre y debe aceptarse. En tal medida, es un desplazamiento moral y plausible de los amargos resentimientos que siente la humanidad contra todo obstáculo a sus deseos. Por más malévola que se nos antoje Atenea en el *Ajax,* de Sófocles, la tragedia implica, a las claras, que debemos atenernos al poder que ella posee hasta en nuestros pensamientos. Un cristiano que sólo creyera en los dioses griegos como diablos, al criticar una tragedia de Sófocles haría de ella una interpretación no desplazada o demoníaca. Semejante interpretación haría resaltar todo aquello que Sófocles estaba tratando de *no* decir; pero, con todo, podría ser una crítica sagaz de su estructura demoníaca latente o subyacente. La misma clase de interpretación sería igualmente posible con respecto a muchos pasajes de la poesía cristiana que tratan de la justa ira de Dios, cuyo contenido demoníaco es con frecuencia una odiada imagen del padre. Al señalar los patrones latentes apocalípticos o demoníacos en una obra literaria, no deberíamos cometer el error de suponer que este contenido latente es el contenido *real,* hipócritamente disfrazado por un censor mendaz. Es, sencillamente, un factor que viene al caso en un detallado análisis crítico. Con todo, constituye, a menudo, el factor que eleva a una obra literaria fuera de la categoría de lo meramente histórico.

Teoría del mythos: *Introducción*

El significado de un poema, su estructura de imágenes, es un patrón estático. Las cinco estructuras de significado que hemos expuesto son, por usar otra analogía musical, las *cla-*

ves en que están escritas y en que finalmente se resuelven; pero la narración implica el movimiento de una estructura a otra. El área principal de tal movimiento tiene evidentemente que estar constituido por los tres campos intermedios. Los mundos apocalíptico y demoníaco, por ser estructuras de pura identidad metafórica, sugieren lo eternamente inalterable y se prestan con gran alacridad a ser proyectados esencialmente como cielo o infierno, donde hay vida continua pero no *proceso* de vida. Las analogías de la inocencia y de la experiencia representan la adaptación del mito a la naturaleza: nos proporcionan, no *la* ciudad ni *el* jardín como meta final de la visión humana, sino el proceso de edificar y plantar. La forma fundamental del proceso es el movimiento cíclico, la alternancia de triunfo y decadencia, de esfuerzo y reposo, de vida y muerte, que constituye el rito del proceso. Por ello, pueden también considerarse nuestras siete categorías de imágenes como formas diferentes de un movimiento rotativo o cíclico. Así pues:

1. En el mundo divino, el proceso central o movimiento es el de la muerte y renacimiento, o el de la desaparición y retorno, o el de la encarnación y retiro de un dios. Esta actividad divina se identifica o asocia usualmente con uno o más de los procesos cíclicos de la naturaleza. El dios puede ser un dios-sol, que muere de noche y renace al amanecer, o bien que celebra su renacimiento anual en el solsticio de invieno; o puede ser un dios de la vegetación, que muere en otoño y revive en primavera; o (como en los relatos del nacimiento de Buda) puede ser un dios encarnado que pasa por una serie de ciclos de vida humanos o animales. Como un dios es, casi por definición, inmortal, es característica regular de todos estos mitos que el dios que muere renazca como la misma persona. Razón por la cual, el principio estructural mítico o abstracto del ciclo reside en que el continuo de identidad en la vida individual, desde el nacimiento hasta la muerte, se extiende desde la muerte hasta el renacimiento. A este patrón de repetición idéntica —muerte y resurrección del mismo individuo— por regla general se asimilan todos los demás patrones cíclicos. La asimilación

puede ser, por supuesto, menos estrecha en Occidente que en la cultura oriental, en donde la doctrina de la reencarnación se acepta generalmente.

2. El mundo de fuego de los cuerpos celestes nos ofrece tres ritmos cíclicos importantes. El más evidente es el viaje cotidiano, por el cielo, del dios-sol, considerado a menudo como si gobernara una barca o un carro; seguido por la misteriosa travesía de un inframundo oscuro, imaginado a veces como el vientre de un monstruo voraz; para volver al punto de partida. El ciclo de los solsticios del año solar proporciona un alcance del mismo simbolismo que se ha incorporado a nuestra literatura navideña. Aquí, el énfasis recae, más bien sobre el tema de la luz recién nacida que amenazan los poderes de las tinieblas. El ciclo lunar ha sido, en general, de menor importancia para la poesía occidental en la edad histórica, sea cual fuere el papel que desempeñara en la prehistoria. Pero su secuencia crucial de luna vieja, "cueva del interlunio" y luna nueva, por la estrecha analogía que salta a la vista, acaso sea el origen del ritmo de tres días que incluye la muerte, la desaparición y la resurrección en nuestro simbolismo de la Pascua Florida.

3. El mundo humano está a medio camino entre el espiritual y el animal, y refleja esta dualidad en sus ritmos cíclicos. En estricto paralelismo con el ciclo solar de luz y oscuridad se encuentra el ciclo imaginativo de la vida de la vigilia y del sueño. Este ciclo sirve de soporte a la antítesis entre la imaginación de la experiencia y la de la inocencia, a la que ya nos hemos referido. Ya que el ritmo humano es lo contrario del solar: una libido titánica despierta cuando el sol duerme y la luz del día es con frecuencia la tiniebla del deseo. Por lo demás, en común con los animales, el hombre manifiesta el ciclo ordinario de la vida y la muerte, en que se da el renacimiento genérico pero no el individual.

4. Tanto en la literatura como en la vida, raro es hallar un animal doméstico siquiera, que viva en paz su pleno lapso de vida hasta alcanzar finalmente un *nunc dimittis*. Las excepciones, como el perro de Odiseo, son propias al tema del *nostos* o cierre pleno de un movimiento cíclico. Las vidas

animales y las vidas humanas, sujetas de modo similar al orden de la naturaleza, sugieren más a menudo un proceso *trágico* de la vida truncada con violencia por un accidente, sacrificio, crueldad o alguna necesidad imperiosa, siendo la continuidad que fluye después del acto trágico algo distinto de la vida misma.

5. El mundo vegetal nos proporciona, por supuesto, el ciclo anual de las estaciones, identificado a veces con, o representado por, una figura divina que muere en otoño o a quien se mata durante la recolección de la cosecha y de la vendimia, que desaparece en invierno y resucita en primavera. La figura divina puede ser macho (Adonis) o hembra (Proserpina), pero las estructuras simbólicas resultantes difieren un poco.

6. Los poetas, al igual que los críticos, han sido, por regla general. spenglerianos, en el sentido de que en la poesía, lo mismo que en Splengler, la vida civilizada se asimila con frecuencia al ciclo orgánico de crecimiento, madurez, decadencia, muerte y resurrección en otra forma individual. Los temas de la edad áurea o heroica en el pasado, o del milenio en el futuro, de la rueda de la fortuna en los asuntos sociales, de la elegía *ubi sunt,* de las meditaciones sobre las ruinas, de la nostalgia por la perdida sencillez pastoril, del pesar o del júbilo por la caída de un imperio, tienen aquí cabida.

7. El simbolismo del agua tiene igualmente su propio ciclo: de las lluvias a los manantiales, de los manantiales y veneros a los arroyos y ríos, de los ríos al mar o a las nieves de invierno, y vuelta a empezar.

Estos símbolos cíclicos se dividen, de costumbre, en cuatro fases principales, constituyendo las cuatro estaciones del año el tipo que corresponde a los cuatro períodos del día (mañana, mediodía, tarde, noche), a los cuatro aspectos del ciclo del agua (lluvia, fuentes, ríos, mar o nieve), a los cuatro períodos de la vida (juventud, madurez, vejez, muerte), y así por el estilo. Encontramos gran cantidad de símbolos procedentes de las fases primera y segunda en el *Endymion,* de Keats, y de símbolos procedentes de las fases tercera y cuarta

en *The Waste Land* (donde tenemos por añadidura cuatro etapas de cultura occidental: medieval, renacentista, dieciochesca y contemporánea). Podemos advertir que no existe ciclo del aire: el viento sopla donde quiere y las imágenes que tratan del movimiento del "espíritu" tienden a asociarse con el tema de lo impronosticable o de la crisis repentina.

Al estudiar poemas de gran envergadura, tales como la *Commedia* o *Paradise Lost,* nos encontramos con que tenemos que aprender harta cosmología. Esta cosmología se presenta, con toda propiedad, por supuesto, como la ciencia de su época, es decir, un esquematismo de correspondencias que, tras suministarnos un calendario no muy eficaz y unas cuantas palabras tales como "flemático" y "jovial", finiquitó como ciencia. Existen, por lo demás, otros poemas, tales como *The Purple Island, The Loves of Plants, The Art of Preserving Health,* que, por el hecho de incorporarse una ciencia igualmente obsoleta, perduran más que nada como rarezas. El crítico literario no debería pasar por alto el homenaje a la poesía que implica la existencia de dichos poemas, pero, con todo, la ciencia en verso, en cuanto tal, conserva la estructura descriptiva de la ciencia e impone así a la poesía una forma no poética. Para que esto sea un logro en poesía se requiere mucho tacto; sin embargo, quienes se sienten más atraídos por semejantes temas tienden, con mucho, a ser poetas que carecen de él. Dante y Milton fueron sin duda mejores poetas que Darwin o Fletcher; no obstante, sería acaso más fructuoso decir que fueron sus más finos instintos y juicios los que los indujeron a escoger temas cosmológicos, a diferencia de los científicos o descriptivos.

Porque la forma de la cosmología se encuentra, a todas luces, más próxima a la poesía, y nos viene a la mente el pensamiento de que la cosmología simétrica acaso sea una rama del mito. Si así fuera, sería entonces, al igual que el mito, un principio estructural de la poesía, mientras que en ciencia misma la cosmología simétrica es exactamente lo que dijo Bacon: un ídolo del teatro. Tal vez, entonces, este mundo cabal seudo-científico que consta de tres espíritus, cuatro humores, cinco elementos, siete planetas, nueve esferas, doce

signos zodiacales, y así sucesivamente, pertenece de hecho, tanto como en la práctica, a la gramática de las imágenes literarias. Desde hace tiempo, se ha venido observando que el universo ptolemaico ofrece una mejor armazón de simbolismo, con todas las identidades, asociaciones y correspondencias que el simbolismo exige, del que ofrece el universo copernicano. Tal vez no sólo suministre una armazón de símbolos poéticos sino que *es* uno de ellos, o por lo menos llega a serlo tras haber perdido su validez como ciencia tal como la mitología clásica se volvió puramente poética cuando cesaron sus oráculos. El mismo principio explicaría la atracción de los poetas, un siglo o dos atrás, por los sistemas esotéricos de correspondencias, y por construcciones tales como *A Vision,* de Yeats, y *Eureka,* de Poe.

La concepción de un cielo arriba, de un infierno abajo, y de un cosmos u orden cíclico de la naturaleza entre los dos, traza la planta, *mutatis mutandi,* tanto de Dante como de Milton. La misma traza se encuentra en los cuadros del Juicio Final, en los que hay un movimiento rotativo de los redimidos que ascienden por la derecha y de los condenados que caen por la izquierda. Podemos aplicar esta construcción a nuestro principio de que existen dos movimientos fundamentales de la narración: un movimiento cíclico dentro del orden de la naturaleza y un movimiento dialéctico, a partir de este orden, hacia el mundo apocalíptico superior. (El movimiento hacia el mundo demoníaco inferior es muy raro porque la constante rotación dentro del orden de la naturaleza es, en sí, demoníaco).

La mitad superior del ciclo natural es el mundo del romance y de la analogía de la inocencia; la mitad inferior es el mundo del "realismo" y de la analogía de la experiencia. Existen, por lo tanto, cuatro tipos principales de movimiento mítico: dentro del romance, dentro de la experiencia, hacia abajo y hacia arriba. El movimiento hacia abajo es el movimiento trágico, la rueda de la fortuna que cae de la inocencia a la *hamartia,* y de la *hamartia* a la catástrofe. El movimiento hacia arriba es el movimiento cómico, desde las complicaciones amenazadoras hasta el desenlace feliz y un su-

puesto general de inocencia posterior a su fecha, en que todo el mundo vive en la felicidad para siempre. En Dante, el movimiento ascendente se efectúa a través del Purgatorio.

Hemos respondido así a la pregunta: ¿existen categorías narrativas en la literatura más amplias que, o lógicamente anteriores a, los géneros literarios ordinarios? Hay cuatro semejantes categorías: la romántica, la trágica, la cómica y la irónica o satírica. Obtenemos la misma respuesta por un examen, si sometemos a consideración los significados ordinarios de estos términos. La tragedia y la comedia pueden haber sido originalmente los nombres de dos especies de drama, pero igualmente empleamos estos términos para describir las características generales de las ficciones literarias, sin consideración de género. Necio sería insistir en que la comedia sólo puede referirse a determinado tipo de acción escénica, y en que jamás debería emplearse en conexión con Chaucer o Jane Austen. Ciertamente, el mismo Chaucer habría definido la comedia, como define su monje la tragedia, de modo mucho más amplio. Si se nos dice que lo que vamos a leer es trágico o cómico, contamos con una determinada variedad de estructura y de temple, pero no necesariamente con un género determinado. Lo mismo vale para la palabra romance e igualmente para las palabras ironía y sátira, que son, tal como generalmente se emplean, elementos de la literatura de la experiencia y que aquí vamos a adoptar en vez de "realismo". Contamos así con cuatro elementos narrativos pre-genéricos en la literatura, que llamaré *mythoi* o tramas genéricas.

Si paramos miente en la experiencia que tenemos de estos *mythoi,* nos damos cuenta de que confoman dos parejas opuestas. La tragedia y la comedia están más en contraste que en combinación, y así lo están el romance y la ironía, campeones respectivos de lo ideal y de lo real. Por otro lado, la comedia se mezcla imperceptiblemente con la sátira, en un extremo, y, en el otro, con el romance; el romance puede ser cómico o trágico; lo trágico abarca desde el romance elevado hasta el realismo amargo e irónico.

El mythos *de la Primavera: la Comedia*

La comedia dramática, de la que procede habitualmente la comedia ficcional, ha sido extraordinariamente tenaz en sus principios estructurales y en sus personajes tipos. Bernard Shaw hizo la observación de que cualquier dramaturgo podría obtener fama de audacia original robándole el método a Molière y los personajes a Dickens. Si leyéramos Menandro y Aristófanes en vez de Molière y Dickens, poco se apartaría de la verdad dicha declaración, por lo menos como principio general. La más antigua comedia europea que ha llegado hasta nosotros, *Los Acarnianos,* de Aristófanes, incluye el *miles gloriosus* o fanfarrón militar, quien sigue con su fuerza en *El Gran Dictador,* de Chaplin; Joxer Daly, en *Juno and the Peacock,* de O'Casey, tiene el mismo carácter y función dramática de los parásitos de hace dos mil quinientos años, y el público de los teatros de variedades, de las tiras cómicas y de los programas de televisión sigue riéndose de los mismos chistes que se declararon obsoletos al comienzo de *Las Ranas.*

La estructura de la trama en la Nueva Comedia Atica, tal como la transmitieron Plauto y Terencio, en sí misma más fórmula que forma, se ha convertido en la base de la comedia en su mayor parte, especialmente en su forma dramática más pronunciadamente convencional, desde entonces hasta nuestros días. Resultará más conveniente elaborar la teoría de la construcción cómica a partir del drama, usando ejemplos sacados de la ficción sólo de modo incidental. Lo que ocurre normalmente es que un joven quiere a una joven, que determinada oposición, habitualmente de carácter paterno, resiste a su deseo, y que a punto de terminar la obra, un giro de la trama permite al héroe cumplir su voluntad. En este sencillo patrón hay varios elementos complejos. En primer lugar, el movimiento de la comedia es, por lo común, el movimiento que va de una clase de sociedad a otra. Al comienzo de la obra, los personajes obstructores tienen a su cargo a la sociedad en escena y el público reconoce en ellos a los usurpadores. Al final de la obra, el recurso de la trama que

reúne al héroe y a la heroína hace que una nueva sociedad se cristalice en torno al héroe y el momento en que ocurre esta cristalización es el punto en que la lección se resuelve, el reconocimiento cómico, la *anagnórisis* o *cognitio.*

La aparición de esta nueva sociedad se señala, a menudo, por algún género de fiesta o rito festivo que, o bien se presenta al final de la obra o se supone que tiene lugar inmediatamente después. Las bodas son muy corrientes y, a veces, ocurren tantas, como en la cuádruple boda al final de *As You Like It,* que sugieren también el emparejamiento en masa que tiene lugar en un baile, que es otro desenlace común y normal en el caso de la mascarada. El banquete, al final de *The Taming of the Shrew,* tiene una prosapia que remonta a la Comedia Atica Media; en Plauto, a veces, se invita jocosamente al público a un banquete imaginario que va a celebrarse después; la Comedia Antigua, como la moderna pantomima de Navidad, era más generosa y, a veces, arrojaba al público pedazos de comida. En la medida en que la sociedad final que alcanza la comedia es la que el público ha reconocido, desde el principio, como el estado de cosas conveniente y deseable, se impone un acto de comunión con el público. Los actores trágicos esperan ser aplaudidos tanto como los cómicos; no obstante, la palabra "plaudite" al final de una comedia romana, es decir, la invitación al público para que participe de la sociedad cómica, parecería un poco fuera de lugar al final de una tragedia. La solución de la comedia viene, por decirlo así, del lado del público a la escena; en una tragedia llega de un misterioso mundo que está del lado opuesto. En el cine, donde la oscuridad permite que haya un público más orientado hacia el erotismo, la trama habitualmente procede hacia un acto que, como la muerte en la tragedia griega, tiene lugar fuera de escena y que simboliza el abrazo final.

Los obstáculos del deseo del héroe conforman, pues, la acción de la comedia y el hecho de vencerlos la solución cómica. Los obstáculos son habitualmente de carácter paterno, razón por la cual la comedia gira hacia el choque entre la voluntad del hijo y la del padre. Así pues, el dramaturgo

cómico, por regla general, escribe para los hombres más jóvenes de su público, y los miembros de más edad en casi todas las sociedades tienden a sentir que la comedia es un poco subversiva. Este es, a todas luces, un elemento que influye en la persecución social del drama, que no se restringe a los Puritanos, ni siquiera a los cristianos, ya que Terencio en la Roma pagana se encontró con un tipo de oposición social muy semejante a aquel con que se topara Ben Jonson. Hay en Plauto una escena en que un padre y un hijo hacen el amor con la misma cortesana, y el hijo le pregunta mordazmente al padre si realmente quiere a su madre. Hay que ver esta escena contra el trasfondo de vida de la familia romana para comprender su importancia como desfogue psicológico. Incluso en Shakespeare hay sorprendentes arranques de burla contra los viejos y en el cine contemporáneo el triunfo de la juventud es tan implacable que los productores se ven un poco en apuros para lograr que alguien de diecisiete años para arriba se considere parte del público.

El opositor de los deseos del héroe, cuando no se trata del padre, es, por lo general, alguien que participa de la estrecha relación que guarda el padre con la sociedad establecida: es decir, un rival con menos juventud y más dinero. En Plauto y Terencio es, por lo común, el proxeneta dueño de la joven o un soldado de paso, provisto de dinero en efectivo. La furia con la cual estos personajes reciben burla y descrédito hasta que los echan de escena muestra que son substitutos del padre y, aunque no lo fueran, seguirían siendo usurpadores y su pretensión de poseer a la joven debe, en cierto modo, parecer fraudulenta. Son, en resumidas cuentas, impostores, y el grado de poder real que llegan a alcanzar implica cierta crítica de la sociedad que les permite su poder. En Plauto y Terencio, rara vez esta crítica va más allá de la inmoralidad de los burdeles y de las rameras profesionales, pero en los dramaturgos del Renacimiento, incluyendo a Jonson, hay una aguda observación del poder creciente del dinero y del tipo de clase dominante que está configurando.

La comedia tiende a incluir la mayor cantidad posible de

personajes en su sociedad final: los personajes obstructores quedan, las más de las veces, reconciliados o convertidos, en vez de ser meramente repudiados. La comedia incluye, a menudo, un rito de expulsión del chivo expiatorio que se deshace de algún personaje irreconciliable, pero la desgracia y el hecho de quedar al descubierto contribuyen al pathos e incluso a la tragedia. *The Merchant of Venice* parece casi un experimento en llegar lo más cerca posible de un punto capaz de trastornar el equilibrio cómico. Si la función dramática de Shylock se exagera en lo más mínimo, como ocurre generalmente cuando el actor principal de la compañía desempeña el papel, la obra se trastorna y se convierte en la tragedia del Judío de Venecia con un epílogo cómico. *Volpone* termina con gran alboroto de condenas a trabajos forzados y a galeras, pero uno siente que la liberación de la sociedad apenas si necesita de tanto trajín; por otro lado, *Volpone* resulta excepcional, por ser una especie de imitación cómica de una tragedia, con su punto de *hybris* cuidadosamente señalado en el protagonista.

El principio de la conversión se hace más claro en los personajes cuya principal función es divertir al público. En Plauto, el *miles gloriosus* original es un hijo de Jove y Venus que ha matado a un elefante de un puñetazo y a siete mil hombres en un solo día de combate. En otras palabras, está tratando de lucirse: la exuberancia de sus alardes contribuye al éxito de la obra. La convención establece que el fanfarrón debe ser desenmascarado, ridiculizado, timado y molido a golpes. Pero por qué diablos querría un dramaturgo profesional acosar de tal modo a un personaje que sólo quiere lucirse —y, para colmo, que lo está haciendo lucirse a él. Cuando encontramos a Falstaff invitado a la fiesta final, en *The Merry Wives,* postergado el castigo de Caliban, hecho el intento de apaciguar a Malvolio y permitido que Angelo y Parolles vivan su deshonra hasta el fondo, estamos viendo cómo funciona un principio fundamental de la comedia. La tendencia de la sociedad cómica a incluir en vez de excluir es el motivo de la importancia tradicional del parásito, quien no tiene por qué asistir a la festividad final pero que, sin

embargo, no deja de estar presente. La palabra "gracia", con todas sus implicaciones renacentistas, que van desde el agraciado cortesano de Castiglione hasta el Dios de la Gracia cristiano, es una palabra temática de la mayor importancia en la comedia de Shakespeare.

La acción de la comedia, al trasladarse de un centro social a otro, no deja de parecerse a la acción de un proceso, en que el demandante y el acusado construyen diferentes versiones de la misma situación, siendo finalmente juzgadas una como real y otra como ilusoria. Este parecido entre la retórica de la comedia y la retórica de la jurisprudencia se ha reconocido desde los tiempos más remotos. Un pequeño panfleto llamado el *Tractatus Coislinianus,* relacionado de cerca con la *Poética* de Aristóteles, que establece los hechos esenciales que atañen a la comedia en página y media más o menos, divide la *dianoia* de la comedia en dos partes, la opinión (*pistis*) y la prueba (*gnosis*). A grandes rasgos, éstas corresponden respectivamente a las sociedades usurpadora y deseable. Las pruebas (es decir, los medios de suscitar la sociedad más dichosa) se subdividen en juramentos, pactos, testigos, ordalías (o torturas) y leyes —en otras palabras, las cinco formas de prueba material en los casos legales, catalogadas en la *Retórica.* Advirtamos cuán a menudo la acción de una comedia de Shakespeare comienza con una ley absurda, cruel o irracional: ley que obliga a matar a los siracusanos en *The Comedy of Errors,* ley del matrimonio obligatorio en *A Midsummer Night's Dream,* ley que confirma el contrato de Shylock, intentos de legislación con que Angelo procura que la gente se vuelva virtuosa, y así por el estilo; y que la acción de la comedia soslaya entonces o infringe. Los pactos, por regla general, son conspiraciones urdidas por la sociedad del héroe; los testigos, tales como quienes oyen por casualidad conversaciones o la gente que posee un conocimiento especial (como la vieja nodriza del héroe con su memoria retentiva para las marcas de nacimiento), son los recursos más comunes que sirven para provocar el reconocimiento cómico. Las ordalías (*basanoi*) son por lo general, exámenes o pruebas del carácter del héroe:

la palabra griega significa igualmente piedras de toque, y parece hallar eco en el Bassanio, de Shakespeare, cuya ordalía consiste en emitir un juicio acerca del valor de los metales.

Hay dos modos de elaborar la forma de la comedia: una es dar énfasis principal a los personajes obstructores; la otra es hacerlo recaer sobre las escenas de reconocimiento y reconciliación. La primera es la tendencia general de la ironía cómica, de la sátira, del realismo y de los estudios de costumbres; la segunda es la tendencia de la comedia de Shakespeare y de otros tipos de comedia romántica. En la comedia de costumbres, el interés ético principal recae, por regla general, en los personajes obstructores. El héroe y la heroína técnicos con frecuencia no son personas muy interesantes: los *adulescentes* de Plauto y Terencio se parecen todos entre sí, tan difíciles de distinguir a oscuras como Demetrio y Lisandro, quienes bien pudieran ser parodia de los anteriores. Generalmente, el carácter del héroe tiene la neutralidad que le permite representar el cumplimiento de un deseo. Es muy distinto del padre avaro o brutal, del rival fanfarrón o fatuo, o de los demás personajes que impiden el desarrollo de la acción. En Molière, tenemos una fórmula simple pero plenamente eficaz en la que el interés ético se enfoca sobre un solo personaje obstructor, un padre insoportable, un avaro, un misántropo, un hipócrita o un hipocondríaco. Estas son las figuras que acuden a nuestra mente y las obras se titulan habitualmente por sus nombres, pero raro es que podamos recordar a cualquier Valentin o Angélique que se escabulle de sus garras. En *The Merry Wives,* el héroe técnico, un hombre llamado Fenton, sólo tiene un corto papel, y esta obra ha conservado una que otra huella de la *Casina,* de Plauto, en la que el héroe y la heroína ni siquiera hacen acto de presencia en escena. La comedia ficcional, especialmente en Dickens, sigue a menudo la misma práctica de agrupar a sus personajes interesantes en torno a una pareja bastante apagada de protagonistas técnicos. Incluso Tom Jones, aunque mucho más cabalmente realizado, sigue estando deliberadamente asociado, tal como

lo indica su nombre trivial, con lo convencional y lo típico.

La comedia habitualmente tiende a un desenlace feliz y la respuesta normal del público a tal desenlace es un "así es como debe ser", que sueña casi a juicio moral. Y así es, salvo que no es moral en sentido restringido, sino social. Su contrario no es lo ruín sino lo absurdo y la comedia considera las virtudes de Malvolio tan absurdas como los vicios de Angelo. El misántropo de Molière, por haberse comprometido a ser sincero, lo cual es una virtud, se encuentra moralmente en una posición fuerte, pero el público pronto se da cuenta de que su amigo Philinte, quien está dispuesto a mentir de buena gana con el fin de permitir que otras personas mantengan su dignidad, es el más genuinamente sincero de los dos. Es absolutamente posible, por supuesto, que haya una comedia moral, pero el resultado es, con frecuencia, una especie de melodrama que hemos descrito como comedia sin humor y que logra su desenlace feliz con un tono de beatería que la mayoría de las comedias se da trazas para evitar. A duras penas es posible imaginar un drama sin conflicto y a duras penas es posible imaginar un conflicto sin cierta clase de enemistad. Pero así como el amor, incluso el amor sexual, es algo muy diferente de la lujuria, asimismo la enemistad es algo muy distinto del odio. En la tragedia, claro está, la enemistad casi siempre incluye el odio; la comedia es diferente y uno siente que el juicio social contra los absurdos se acerca más a la norma cómica que el juicio moral contra los malvados.

Surge entonces la pregunta de por qué es absurdo el personaje obstructor. Ben Jonson lo explicaba por su teoría del "humor", estando el personaje avasallado por lo que Pope llama una pasión predominante. La función dramática del humor es expresar un estado de lo que bien podría denominarse servidumbre ritual. Obsesionado por su humor, su función en la obra es, primordialmente, repetir su obsesión. Un hombre enfermo no es un humor, pero sí lo es un hipocondríaco, ya que, en calidad de hipocondríaco, jamás podrá reconocer su buena salud, ni podrá hacer algo incoherente con el papel que él mismo se ha recetado. Un avaro no

puede hacer ni decir nada que no esté conectado con el hecho de esconder oro o de ahorrar dinero. En *The Silent Woman,* donde Jonson se acerca más al tipo de construcción a la Molière, toda la acción se desprende del humor de Morose, cuya resolución de eliminar de su vida el ruido produce una acción cómica en extremo locuaz.

El principio del humor es el principio de que la repetición no incrementativa, imitación literaria de la servidumbre ritual, es divertida. En una tragedia —*Edipo Rey* es el ejemplo de rigor— la repetición lleva lógicamente a la catástrofe. La repetición excesiva o que a nada conduce es propia de la comedia, ya que la risa es, en parte, un reflejo, y, como otros reflejos, puede estar condicionada por un simple patrón repetido. En *Riders to the Sea,* de Synge, una madre, tras haber perdido a su marido y cinco hijos en el mar, pierde finalmente en él a su último hijo y el resultado es una obra muy hermosa y conmovedora. Pero si se hubiera tratado de una tragedia larga que machacara del modo más sombrío a sus siete ahogados, uno tras otro, falto de compasión el público se habría desternillado de risa mucho antes del final de la obra. El principio de repetición como base del humor, tanto en el sentido de Jonson como en el nuestro, es harto conocido por los creadores de tiras cómicas, en las que se determina a un personaje como parásito, glotón (limitado con frecuencia a un solo plato) o mujer regañona y que sólo comienza a ser divertido, tras haber asistido día tras día, al cabo de varios meses. Los programas cómicos de las series radiales también resultan mucho más divertidos para los consuetudinarios que para los neófitos. La corpulencia de Falstaff y las alucinaciones del Quijote se basan en leyes cómicas muy por el estilo. E. M. Forster se expresa con desdén de Mrs. Micawber, en Dickens, la cual se limita a repetir que nunca abandonará a Mr. Micawber: un fuerte contraste queda aquí establecido entre el refinado escritor, demasiado remilgado para usar las fórmulas populares, y el grande que las explota sin escrúpulos.

El humor en la comedia reside, generalmente, en alguien que goza de gran prestigio social y de poder, capaz de obligar

a gran parte de la sociedad de la obra a marcar el paso según sus obsesiones. De este modo, el humor se encuentra íntimamente vinculado con el tema de la ley absurda o irracional que la acción de la comedia tiende a infringir. Es significativo que el personaje central de nuestra comedia de humor más antigua, *Las Avispas,* esté obsesionado por los casos judiciales; Shylock también une un apetito de la ley con el humor de la venganza. A menudo, la ley absurda aparece como el capricho de un tirano perturbado cuya voluntad es ley, como Leontes o el ocurrente Duque Frederick, en Shakespeare, que toma una decisión arbitraria o hace una promesa atolondrada: aquí la ley reemplaza al "juramento", igualmente mencionado en el *Tractatus.* O bien puede adoptar la forma de una falsa Utopía, de una sociedad de servidumbre ritual fundada por un acto de voluntad humorística o pedante, como el retiro académico en *Love's Labor's Lost.* También este tema es tan antiguo como Aristófanes, cuyas parodias de los proyectos sociales de Platón, en *Los Pájaros* y en *Ecclesiazusae,* tratan de ello.

La sociedad que emerge al concluir la comedia representa, por contraste, una especie de norma moral, o una sociedad pragmática libre. Sus ideales rara vez se definen o formulan: la definición y la formulación atañen a los humores, los cuales les exigen una actividad pronosticable. Sencillamente, se nos da a entender que la pareja recién casada vivirá siempre feliz, o que, por lo menos, se ha de llevar bien de manera relativamente cauta y carente de humor. Razón por la cual, el carácter del héroe triunfante queda, a menudo, sin desarrollar: su vida comienza al final de la obra y tenemos que creerlo un personaje potencialmente más interesante del que aparenta ser. En *Adelphoi,* de Terencio, Demea, un padre cruel, contrasta con su hermano Micio, que es indulgente. Siendo Micio más liberal, abre camino a la solución cómica y convierte a Demea, pero Demea, entonces, hace notar la indolencia que inspira gran parte de la liberalidad de Micio, y lo rescata de un humorístico cautiverio complementario.

Así pues, el movimiento que va de la *pistis* a la *gnosis,*

de una sociedad controlada por la costumbre, la servidumbre ritual, la ley arbitraria y los personajes de más edad, a una sociedad controlada por la juventud y la libertad pragmática es, fundamentalmente, tal como lo sugieren las mismas palabras griegas, un movimiento que va de la ilusión a la realidad. Ilusión es todo aquello que es fijo o definible y la realidad mejor se entiende como todo lo contrario: sea lo que fuere, la realidad no es *eso*. De ahí la importancia del tema de crear y disipar la ilusión en la comedia: ilusiones causadas por el disfraz, la obsesión, la hipocresía o la ascendencia desconocida.

Un giro de la trama manipula por lo general el final cómico. En la comedia romana la heroína, habitualmente una esclava o cortesana, resulta ser hija de alguien respetable, de modo que el héroe puede casarse con ella sin desprestigio. En la comedia, la *cognitio,* en que los personajes se dan cuenta de quiénes son sus parientes, y de quién queda del sexo opuesto que no sea un pariente, y que, por consiguiente, esté disponible para el matrimonio, es una de las características de la comedia que nunca ha cambiado mucho: *The Confidential Clerk* indica que los dramaturgos siguen prestándole atención. Hay una brillante parodia de la *cognitio* al final de *Major Barbara* (el hecho de que el héroe de esta obra sea profesor de griego indica acaso una afinidad insólita con las convenciones de Eurípides y Menandro), donde a Undershaft se le permite infringir la regla de que no puede nombrar heredero a su yerno por la circunstancia de que el propio padre del yerno se casó con la hermana de su difunta esposa en Australia, de modo que el yerno es su primo carnal, además de ser yerno. Esto parece enrevesado, pero las tramas de la comedia son, a menudo, complicadas porque hay algo intrínsecamente absurdo en las complicaciones. En la medida en que el principal interés en los personajes, con tanta frecuencia en la comedia, se enfoque sobre los personajes en apuros, la comedia, por regla general, ejemplifica la victoria de la trama arbitraria sobre la coherencia de carácter. De este modo, en flagrante contraste con la tragedia, a duras penas puede darse algo así como una comedia inevitable,

en lo que atañe a la acción de la obra individual. Es decir, que podemos saber que la convención de la comedia hará inevitable alguna suerte de desenlace feliz, pero, con todo, para cada obra el dramaturgo debe producir una "artimaña" o "triquiñuela", por aplicar, a usanza de Hollywood, dos sinónimos irreverentes de la *anagnorisis*. Los desenlaces felices no nos impresionan como verdaderos, pero sí como deseables, y son acarreados por manipulación. El testigo de la muerte y la tragedia nada tiene que hacer sino esperar sentado el fin inevitable; pero algo nace al final de la comedia y el testigo del nacimiento es miembro de una atareada sociedad.

La manipulación de la trama no siempre implica la metamorfosis del personaje, pero si esto acurriera no habría violación del decoro cómico. Las conversaciones inverosímiles, las transformaciones milagrosas y la asistencia providencial son inseparables de la comedia. Por lo demás, cualquier cosa que salga a flote se supone que es para bien: si un cascarrabias se vuelve adorable comprendemos que no va a recaer de inmediato en su costumbre ritual. Las civilizaciones que hacen hincapié en lo deseable más bien que en lo real y en la perspectiva religiosa en oposición a la científica consideran el drama casi totalmente en términos de comedia. En el drama clásico de la India, según dicen, el final trágico se consideraba de mal gusto, tanto como los finales manipulados de la comedia se consideran de mal gusto en opinión de los novelistas interesados en el realismo irónico.

El *mythos* total de la comedia, del que sólo pequeña parte se presenta de ordinario tiene, por regla general, lo que en música se llama forma ternaria: la sociedad del héroe se rebela contra la sociedad del *senex* y triunfa, pero la sociedad del héroe es una saturnal, un trastrueque de las pautas sociales que rememora una edad de oro en el pasado, antes de que empiece la acción principal de la obra. Así tenemos un orden estable y armonioso desbaratado por la locura, la obsesión, la desmemoria, el "orgullo y prejuicio" o por acontecimientos que los personajes mismos no comprenden; y vuelto a restaurar. A veces, un abuelo bené-

volo, por decirlo así, avasalla la acción tramada por el humor obstructor y vincula, de este modo, la primera parte con la tercera. Un ejemplo es Mr. Burchell, el tío disfrazado del malvado infanzón en *The Vicar of Wakefield.* Una obra de teatro muy larga, como *Sakuntala,* en la India, puede presentar todas las tres fases; una muy intrincada, como eran evidentemente muchas de Menandro, puede indicarlas a grandes rasgos. Pero, por supuesto, muy a menudo la primera fase brilla por su ausencia: el público sencillamente comprende una situación ideal que sabe preferible a lo que se pone de manifiesto en la obra y que reconoce como aquello a lo cual se encamina la acción. Esta acción ternaria es, ritualmente, semejante a un debate entre el verano y el invierno, en que el invierno ocupa la acción intermedia; psicológicamente se parece a la eliminación de una neurosis o punto de obstrucción y al reestablecimiento de una corriente ininterrumpida de energía y memoria. La mascarada de Jonson, con su antimascarada en medio, da de ella una versión sumamente "abstracta" o convencional.

Pasemos ahora a los personajes típicos de la comedia. En el drama, la caracterización depende de la función; lo que un personaje es se sigue de lo que tiene que hacer en la obra. La función dramática, a su vez, depende de la estructura de la obra; el personaje tiene que hacer determinadas cosas porque la obra tiene tal y tal figura. La estructura de la obra depende a su vez de la categoría de la obra; si es una comedia, su estructura va a requerir una solución cómica y un temple cómico predominante. Razón por la cual, cuando hablamos de personajes típicos no estamos tratando de reducir personajes del natural a tipos trillados, aunque ciertamente estamos sugiriendo que el concepto sentimental de la antítesis entre personaje del natural y tipo trillado es un grosero error. Todo personaje del natural, sea en el drama, sea en la ficción, debe su coherencia a la propiedad del tipo trillado que corresponde a su función dramática. Este tipo trillado no es el personaje, pero le es tan necesario al personaje como un esqueleto al actor que lo representa.

Con respecto a la caracterización de la comedia, el *Trac-*

tatus cataloga tres tipos de personajes cómicos: el *alazon* o impostor, el *eiron* o denigrador de sí mismo y los bufones (*bomolochoi*). Esta lista guarda estrecha relación con un pasaje de la *Etica* que establece un contraste entre los dos primeros, y procede luego a hacerlo entre el bufón y un personaje que Aristóteles llama *agroikos* o palurdo, literalmente rústico. Podemos aceptar razonablemente al palurdo como un cuarto tipo de personaje, y así tenemos dos pares opuestos. El debate entre el *eiron* y el *alazon* constituye la base de la acción cómica, y el bufón y el palurdo polarizan el temple cómico.

Hemos tratado anteriormente acerca de los términos *eiron* y *alazon.* Los personajes obstructores humorísticos de la comedia son casi siempre impostores, aunque lo que los caracterice con mayor frecuencia sea más bien una falta de conocimiento de sí mismos que la mera hipocresía. El sinnúmero de escenas cómicas en las que un personaje monologa contento, al mismo tiempo que otro hace al público apartes sarcásticos, muestra el debate entre *eiron* y *alazon* en su forma más pura, y muestra además que las simpatías del público están del lado del *eiron.* En el centro del grupo *alazon* se encuentra el *senex iratus* o padre insoportable, quien con sus cóleras y amenazas, sus obsesiones y su credulidad, parece relacionarse estrechamente con algunos de los personajes demoníacos del romance, tal como Polifemo. De vez en cuando, un personaje puede tener la función dramática de semejante figura sin sus características: un ejemplo es Squire Allworthy, en *Tom Jones,* quien en lo que atañe a la trama se comporta casi de modo tan estúpido como Squire Western. Entre los substitutos del padre insoportable se ha mencionado ya al *miles gloriosus:* su popularidad se debe en gran medida a la circunstancia de que sea hombre de dichos más bien que de hechos y, por consiguiente, mucho más útil al dramaturgo profesional de lo que nunca pudiera serlo un héroe taciturno. El pedante, a menudo estudioso de las ciencias ocultas en la comedia del Renacimiento, el mequetrefe o fanfarrón y humores parecidos no requieren comentario. El *alazon* femenino es cosa rara: Katharina, la

fierecilla, representa en cierta medida un *miles gloriosus* hembra y la *précieuse ridicule* un pedante con faldas, pero la "amenaza" o sirena que intercepta el camino de la auténtica heroína mucho más se da como figura siniestra del melodrama o del romance que como figura ridícula en la comedia.

Las figuras del *eiron* exigen un poco más de atención. El centro de este grupo es el héroe, el cual constituye una figura del tipo *eiron* porque, tal como se dijo, el dramaturgo tiende a restarle importancia y a darle más bien un carácter neutro y amorfo. Lo sigue en rango la heroína, a quien también muchas veces se le resta importancia: en la Comedia Antigua, cuando una joven acompañaba al héroe masculino en su triunfo, se trataba generalmente de un puntal escénico, una *muta persona* que no se había presentado anteriormente. Se logra una forma más difícil de la *cognitio* cuando la heroína se disfraza o cuando, mediante cualquier otro recurso, provoca la solución cómica, de modo que la persona que el héroe anda buscando resulta ser la misma persona que lo busca. La predilección de Shakespeare por este tema de "ella se inclina para conquistar" exige apenas que se mencione de paso, ya que pertenece con mayor propiedad al *mythos* del romance.

Otra figura central del *eiron* es el tipo encargado de urdir las intrigas que acarrean la victoria del héroe. Este personaje en la comedia romana es casi siempre un esclavo pícaro (*dolosus servus*), y en la comedia del Renacimiento se convierte en el criado astuto tan usual en las obras europeas y que recibe el nombre de gracioso en el drama español. El público moderno se ha familiarizado más con él en Fígaro y en el Leporello de *Don Giovanni*. A través de figuras intermedias del siglo XIX, tales como Micawber y el Touchwood de *St. Ronan's Well*, de Scott, quienes, como el gracioso, tienen filiación bufonesca, evoluciona hasta llegar a ser el detective aficionado de la ficción moderna. El Jeeves de P. G. Wodehouse es un descendiente más directo. Las confidentes femeninas de la misma familia general se introducen, a menudo, para aceitar la maquinaria de la obra per-

fecta. La comedia isabelina tiene otro tipo de zascandil, representado por Matthew Merrygreek, en *Ralph Roister Doister,* quien, según dicen, se elaboró a partir del "vicio" o iniquidad de los autos alegóricos: como de costumbre, la analogía resulta bastante acertada, digan lo que digan los historiadores acerca de sus orígenes. El vicio, por darle ese nombre, es muy útil al dramaturgo cómico porque actúa por puras ganas de hacer daño y puede poner en marcha una acción cómica con el mínimo de motivación. El vicio puede ser tan despreocupado como Puck o tan malévolo como Don John en *Much Ado* pero, por regla general, la actividad del vicio, a despecho de su nombre, es benéfica. Uno de los esclavos pícaros, en Plauto, se jacta en un monólogo de ser el *architectus* de la acción cómica: un personaje así cumple la voluntad que tiene el autor de alcanzar un desenlace feliz. El es, en realidad, el espíritu de la comedia y los dos ejemplos más claros del tipo en Shakespeare, Puck y Ariel, son ambos seres espirituales. El esclavo pícaro tiene muchas veces en mente su propia libertad como recompensa de sus esfuerzos: el anhelo de liberación en Ariel responde a esta misma tradición.

El papel de vicio implica harto disfraz y, con frecuencia, por el disfraz puede reconocerse el tipo. Buen ejemplo es Brainworm, en *Every Man in His Humour,* de Jonson, quien llama la acción de la obra el día de sus metamorfosis. De modo semejante, Ariel tiene que superar la difícil indicación escénica de "Entra invisible". El vicio se combina con el héroe cada vez que este último es un joven descarado e improvido quien urde sus propias intrigas y engaña a su padre o a su tío rico hasta lograr que le den su patrimonio junto con la muchacha.

No se ha prestado mucha atención a otro tipo de *eiron.* Se trata de un personaje, por lo general un hombre de edad, quien inicia la acción de la obra retirándose de ella y la termina al volver. A veces es un padre, con el motivo de ver lo que va a hacer su hijo. La acción de *Every Man in His Humour* se pone en marcha de esta manera, gracias a Knowell Senior. La desaparición y el regreso de Lovewit, el

dueño de la casa que es escena de *The Alchemist,* tiene la misma función dramática, aunque sea diferente su caracterización. El ejemplo más claro en Shakespeare es el Duque, en *Measure for Measure,* pero Shakespeare es más propenso al tipo de lo que pueda parecer a simple vista. En Shakespeare, el vicio es rara vez el *architectus* real: Puck y Ariel actúan ambos bajo las órdenes de un hombre de edad, si es que se puede llamar hombre a Oberon, por el momento. En *The Tempest,* Shakespeare vuelve a la acción cómica establecida por Aristófanes, en que un hombre de edad, en vez de retirarse de la acción, la construye en escena. Cuando la heroína desempeña el papel de vicio en Shakespeare, tiene a menudo relaciones muy significativas con su padre, aun cuando el padre no figure absolutamente en la obra, como el padre de Helena, quien le comunica su saber médico, o el padre de Portia, quien dispone el ardid de los cofrecillos. Un ejemplo de esta misma figura benévola a la Próspero, tratada de modo más convencional, ha salido a relucir hace poco en el psiquiatra de *The Cocktail Party,* que se puede comparar con el misterioso alquimista, padre de la heroína, en *The Lady's Nor for Burning.* La fórmula no se limita a la comedia: Polonius, quien hace gala de tanta desventaja, producto de su educación literaria, ensaya tres veces, y una vez más de la cuenta, el papel de *eiron* paterno en retirada. *Hamlet* y *King Lear* contienen tramas secundarias que son versiones irónicas de temas cómicos trillados, siendo la historia de Gloucester el tema cómico normal del *senex* crédulo, estafado por un hijo astuto y sin escrúpulos.

Pasemos ahora a los tipos de bufón, aquellos cuya función es incrementar el ánimo de festejo, más que participar en la trama. La comedia renacentista, a desemejanza de la romana, tenía gran variedad de tales personajes: bobos profesionales, payasos, pajes, cantores y personajes de ocasión con prácticas cómicas establecidas, tales como la incongruidad o los acentos extranjeros. El bufón más antiguo de esta índole incidental es el parásito, a quien se le puede dar algo que hacer, como Jonson da a Mosca el papel de vicio en *Volpone,* pero que, en calidad de parásito, no hace más que

entretener al público hablándole de su apetito. Deriva principalmente de la Comedia Antigua Media, que parece haber abundado en alimentos, y donde estaba naturalmente asociado con otro tipo establecido de bufón: el cocinero, figura convencional que irrumpe en las comedias para alborotar y dar órdenes a diestro y siniestro, y pronunciar largos parlamentos sobre el arte culinario. En su papel de cocinero, el bufón o animador hace su aparición, no meramente como gratuita añadidura, al igual que el parásito, sino como algo más que un maestro de ceremonias: como un centro del genio cómico. En Shakespeare no hay cocineros, aunque existe la espléndida descripción de uno en *The Comedy of Errors,* pero un papel similar se atribuye a menudo al posadero jovial y locuaz, como el "loco huésped" de *The Merry Wives of Windsor* o el Simon Eyre de *The Shoemakers Holiday.* En *A Trick to Catch the Old One,* de Middleton, el tipo de posadero loco se combina con el vicio. En Falstaff y en Sir Toby Belch podemos ver las afinidades del tipo del bufón o animador, tanto con el parásito como con el maestro de parrandas. Si estudiamos con atención este papel de animador o posadero, pronto nos daremos cuenta de que se trata de una elaboración de lo que en la comedia de Aristófanes representaba el coro y que, a su vez, remonta hasta el *komos* o parranda, de la que según dicen desciende la comedia.

Finalmente, hay un cuarto grupo, al que hemos asignado el nombre de *agroikos,* y que usualmente significa grosero o rústico, según el contexto. Este tipo puede igualmente ampliarse hasta abarcar al bobo isabelino y a lo que, en el teatro de variedades solía llamarse el "papel serio", el personaje solemne o incapaz de expresarse que hace, por así decirlo, que el humor rebote en él. Nos topamos con estos palurdos en los personajes avaros, pretenciosos, mojigatos, cuyo papel es el de denegador del festejo, el aguafiestas que trata de interrumpir la diversión o que, como Malvolio, encierra bajo llave la comida y la bebida en vez de dispensarlas. El melancólico Jacques de *As You Like It,* que se retira de las festividades finales, está íntimamente relacionado con él. En el enfurruñado y egocéntrico Bertram, de *All's Well,* se da

la combinación más ingeniosa e insólita de este tipo con el héroe. Más a menudo, sin embargo, el palurdo pertenece al grupo del *alazon,* siendo palurdos todos los viejos avaros de las comedias, incluyendo a Shylock. En *The Tempest,* Caliban tiene casi la misma relación con el tipo del palurdo que Ariel con el vicio o esclavo pícaro. Pero allí donde el humor resulta más despreocupado, podemos traducir *agroikos* meramente por rústico, como es el caso de los innumerables hidalgos de provincia y otros personajes similares que son motivo de entretenimiento en el medio urbano del drama. Tales tipos no rechazan el temple de festejo, pero señalan el límite de su esfera. En la comedia pastoril, las virtudes idealizadas de la vida rural pueden ser representadas por un hombre sencillo que habla a favor del ideal pastoril, como Corin en *As You Like It.* Corin desempeña el mismo papel de *agroikos* que el rústico o palurdo de las comedias más urbanas, pero se ha trastocado la actitud moral con respecto al papel. Nuevamente reparamos en el principio de que la estructura dramática es un factor permanente y la actitud moral uno variable, en la literatura.

En una comedia muy irónica, un tipo diferente de personaje puede desempeñar el papel de denegador del festejo. Cuanto más irónica la comedia, más absurda la sociedad; y una sociedad absurda puede ser condenada por, o al menos contrastada con, un personaje que podemos llamar el hombre cándido, el franco defensor de un género de norma moral con el que el público simpatiza. El Manly, de Wycherly, por más que dé su nombre al tipo, no es un ejemplo especialmente adecuado: uno mejor es el Cléante de *Tartuffe.* Este personaje es apropiado cuando el tono es lo bastante irónico como para confundir al público acerca de su sentido de la norma social: corresponde, a grandes rasgos, con el coro en la tragedia, que está allí por razones similares. Cuando el tono se intensifica al pasar de lo irónico a lo amargo, el hombre cándido puede convertirse en un revoltoso o maldiciente, que acaso sea moralmente superior a su sociedad, tal como hasta cierto punto lo es en la obra de Marston que lleva tal nombre, pero que igualmente puede estar demasiado

motivado por la envidia como para no ser más que otro aspecto de los males de esta misma sociedad, como Tersites o, en cierta medida, Apemantus.

En la tragedia, la piedad y el temor, las emociones de atracción y repulsión moral, se suscitan y se expulsan. La comedia parece hacer uso más funcional del juicio social, incluso del moral, que la tragedia; pero, con todo, la comedia parece suscitar las emociones correspondientes, que son la simpatía y el ridículo, y expulsarlas de la misma manera. La comedia abarca desde la ironía más cruel hasta el romance más soñador del deseo cumplido, pero sus patrones estructurales y su caracterización son casi idénticos en toda su gama. Este principio de la uniformidad de la estructura cómica, a través de una diversidad de actitudes, es claro en Aristófanes. Aristófanes es el más personal de los escritores y sus opiniones sobre cada tema están escritas a lo largo de todas sus obras. Sabemos que anhelaba la paz con Esparta y que odiaba a Cleón, de modo que cuando su comedia describe la consecución de la paz y la derrota de Cleón, sabemos que él aplaudía y quería que su público aplaudiera. Pero en *Ecclesiazusae,* una pandilla de mujeres disfrazadas, a toda prisa hacen aprobar por la Asamblea un proyecto comunista, que es la parodia horrenda de una república platónica, y proceden a inaugurar su comunismo sexual con algunos mejoramientos sorprendentes. Probablemente, Aristófanes no daba a esto su aprobación en absoluto; sin embargo, la comedia obedece a un mismo patrón y a una misma solución. En *Los Pájaros,* el Peisthetarios, quien desafía a Zeus y bloquea el Olimpo con su chiflado país de nubes, recibe el mismo triunfo que se le otorga al Trygaois, de *La Paz,* quien vuela al cielo y trae de vuelta a Atenas una edad de oro.

Consideremos ahora una diversidad de estructuras cómicas entre los extremos de la ironía y del romance. Tal como la comedia se mezcla en un extremo con la ironía y la sátira, y, en el otro, con el romance, al haber diferentes fases o tipos de estructura cómica, algunos de ellos guardarán estrecho paralelismo con determinados tipos de la ironía y del romance. A estas alturas de nuestro razonamiento, sale a

relucir un ejemplo de simetría un tanto formidable que parece tener cierta analogía literaria con el círculo de las quintas en música. Reconozco seis fases en cada *mythos,* siendo tres de ellas paralelas a las fases del *mythos* vecino. Las tres primeras fases de la comedia son paralelas a las tres primeras fases de la ironía y la sátira; y las tres últimas del romance. El distingo entre una comedia romántica y un romance cómico, es tenue, pero en absoluto se trata de un distingo que excluya la diferencia.

La fase primera o más irónica de la comedia es, naturalmente, aquella en que una sociedad humorística triunfa o permanece invicta. Buen ejemplo de una comedia de este tipo es *The Alchemist,* en que Lovewit, el *eiron* de regreso, se une a los pícaros y el cándido Surly se pone en ridículo. En *The Beggar's Opera* se da un giro similar hacia el fin: el autor (en proyecto) siente que la ejecución del héroe en la horca es un final cómico, pero el director de escena le advierte que el sentido de decoro cómico en el público exige la suspensión de la condena, sea cual fuere el estatuto moral de Macheath. Esta fase de la comedia presenta aquello que los críticos del Renacimiento llamaban un *speculum consuetudinis,* los usos del mundo, *cosi fan tutte.* Se logra una ironía más intensa cuando la sociedad humorística simplemente se desintegra sin que nada la reemplace, como en *Heartbreak House* y, con frecuencia, en Chekhov.

Observamos que en la comedia irónica el mundo demoníaco nunca está lejos. Las cóleras del *senex iratus,* en la comedia romana, se dirigen principalmente contra el esclavo pícaro, a quien se amenaza con la noria, con ser azotado hasta la muerte, con la crucifixión, con bañarle la cabeza en brea y prendérsela después, y así por el estilo: castigos todos que podían ser y eran infligidos a los esclavos en la vida real. Un epílogo de Plauto nos informa que el actor-esclavo que se ha saltado un par de versos va ahora a recibir una azotaina; en un fragmento de Menandro se ata a un esclavo y se le quema con una antorcha en escena. Uno a veces queda con la impresión de que el público de Plauto y Terencio habría reído a carcajadas durante toda la Pasión de Cris-

to. Podríamos atribuir esto a la brutalidad de una sociedad esclavista, si no recordáramos que el hervir en aceite y el enterrar vivo ("qué muerte tan *sofocante*") ocurren en *The Mikado*. Dos airosas comedias de la escena moderna son *The Cocktail Party* y *The Lady's Not for Burning,* pero la cruz aparece en el trasfondo de una y la hoguera en el trasfondo de la otra. El cuchillo de Shylock y la horca de Angelo aparecen en Shakespeare: en *Measure for Measure,* todos los personajes masculinos se encuentran, en uno u otro momento, bajo pena de muerte. La acción de la comedia tiende hacia la liberación de algo que, por más absurdo que sea, no es, en modo alguno, invariablemente inofensivo. Observamos también cuán a menudo un dramaturgo cómico trata de aproximar su acción lo más que puede al derrocamiento catastrófico del héroe, para invertirla lo más rápidamente posible. Soslayar o infringir una ley cruel sólo se logra a veces por un pelo. La intervención del rey, al final de *Tartuffe,* es deliberadamente arbitraria: nada hay en la acción misma de la obra que impida el triunfo de Tartuffe. Tom Jones, en el libro final, acusado de asesinato, incesto, deudas y estafa, repudiado por sus amigos, su tutor y su novia, es realmente una figura lamentable antes de que todo esto se haya vuelto ilusorio. Cualquier lector puede recordar muchas comedias en las que el miedo a la muerte, a una muerte espantosa muchas veces, está suspendido sobre el personaje principal hasta el fin, para luego disiparse con tal rapidez que uno tiene casi la sensación de despertar de una pesadilla.

A veces el agente redentor es efectivamente divino, como Diana en *Pericles;* en *Tartuffe,* es el rey, quien se concibe como parte del público y encarnación de su voluntad. Cantidad extraordinaria de historias cómicas, tanto en el drama como en la ficción, parecen aproximarse a una crisis potencialmente trágica cerca ya del final, característica que podríamos llamar el "punto de muerte ritual" —torpe expresión que no me satisface. Se trata de una característica en la que no se fijan mucho los críticos, pero que cuando hace acto de presencia da tan poco lugar a equívocos como el *stretto* en una fuga, al que en cierto modo se parece. En

Humphry Clinker, de Smollett (que elijo porque nadie va a sospechar en Smollett una deliberada creación de mitos, sino más bien la obediencia a la convención, al menos en lo que atañe a su trama), los personajes principales por nada se ahogan en un accidente, al volcarse un carruaje; los llevan, entonces, a una casa vecina para que se sequen y allí tiene lugar una *cognitio,* en el transcurso de la cual se distribuye en nuevos grupos su parentela, salen a relucir secretos de nacimiento y cambian los nombres. Puntos similares de muerte ritual pueden señalarse en casi todas las historias que encarcelan al héroe o hacen contraer a la heroína una enfermedad casi mortal, antes de un final eventualmente feliz.

A veces, el punto de muerte ritual es un vestigio; no un elemento de la trama sino un mero cambio de tono. Todo el mundo habrá notado en las acciones cómicas, incluso en películas muy triviales y en las historietas de las revistas, un punto próximo al final en que el tono repentinamente se vuelve serio, sentimental u ominoso al respecto de una catástrofe potencial. En *Chrome Yellow,* de Aldous Huxley, el héroe Denis llega a un punto de valoración de sí mismo en que casi se sugiere el suicidio: en la mayoría de los libros posteriores de Huxley, una acción violenta, por lo general de carácter suicida, ocurre en el punto correspondiente. En *Mrs. Dalloway,* el suicidio real de Septimus se convierte en punto de muerte ritual para la heroína en medio de su fiesta. Existen igualmente variaciones interesantes de este recurso en Shakespeare: un gracioso, por ejemplo, dirá, cerca ya del final, un parlamento en que de pronto se le cae la máscara de bufón y nos encontramos cara a cara con el rostro de un esclavo vapuleado y burlado. Ejemplos son el parlamento de Dromio de Efeso, que comienza con "Soy en verdad un asno", en *The Comedy of Errors,* y el del gracioso, en *All'ss Well,* que comienza con "Soy un mozo montañés".

La segunda fase de la comedia, en su forma más simple, es una comedia en que el héroe no transforma a una sociedad humorística sino que sencillamente se escapa o huye de ella, dejando su estructura tal como estaba. Una ironía más

compleja se logra en esta fase cuando una sociedad es construida por el héroe o en torno a él, pero que demuestra no ser lo suficientemente real o fuerte para imponerse a sí misma. En esta situación el héroe mismo es habitualmente, en parte al menos, un humor cómico o prófugo mental y nos encontramos, o bien con que una realidad superior desbarata la ilusión o bien con el choque de dos ilusiones. Esta es la fase quijotesca de la comedia, fase difícil para el drama, aunque *El Pato Salvaje* sea un ejemplo bastante puro, y que en el drama hace su aparición, usualmente, como tema secundario de otra fase. Así en *The Alchemist,* el sueño de Sir Epicure Mammon, de lo que va a hacer con la piedra filosofal, es un sueño colosal, como el del Quijote, y lo convierte en la parodia irónica de Faustus (mencionado en la obra), de igual manera que el Quijote es la parodia de Amadís y Lanzarote. Cuando el tono es más leve, la solución cómica puede ser lo bastante fuerte como para barrer con todas las ilusiones quijotescas. En *Huckleberry Finn,* el tema principal, la liberación de un esclavo, y la *cognitio* nos hace saber que Jim ya habría sido puesto en libertad si las pedanterías de Tom Sawyer no hubiesen frustrado su huída. Henry James tuvo predilección por esta fase, en razón de las incomparables oportunidades que ofrecía para practicar una ironía de doble filo: acaso su estudio más penetrante en ella sea *The Sacred Fount,* en donde el héroe es la parodia irónica de una figura a la Próspero, que crea otra sociedad a partir de la que tiene por delante.

La tercera fase de la comedia es la normal que ya hemos examinado, en la que el *senex iratus* u otro humor cede ante los deseos de un joven. El sentido de la norma cómica es tan fuerte que cuando Shakespeare, a modo de experimento, trató de invertir el patrón en *All's Well,* al hacer que dos personas de edad obligaran a Bertram a casarse con Helena, el resultado ha sido una obra "problema", impopular, que adolece de un toque siniestro. Hemos advertido que la *cognitio* de la comedia se preocupa mucho por ordenar la nueva sociedad en detalle, haciendo los distingos entre novias y hermanas, entre padres adoptivos y padres de verdad. El he-

cho de que padre e hijo se encuentren tan a menudo en conflicto, significa que, a veces, son rivales por causa de una misma joven, y, con frecuencia, se expresa o implica la alianza psicológica de la novia con la madre del héroe. El "picante" ocasional de la comedia, tal como ocurre en la época de la Restauración, mucho tiene que ver, no sólo con la infidelidad conyugal, sino con una especie de situación cómica a la Edipo, en que el héroe reemplaza a su padre como amante. En *Love for Love,* de Congreve, hay dos temas de Edipo en contrapunto: el héroe le quita la heroína a su padre y su mejor amigo viola a la mujer de un viejo impotente que es el tutor de la heroína. Un tema que sería considerado en la vida real como una forma de regresión infantil, cuando el héroe finge que es impotente para tener acceso a los aposentos de las mujeres, se emplea en *The Country Wife,* de Wycherley, donde se tomó del *Eunuchus,* de Terencio.

Las posibilidades de combinación incestuosa constituyen no de los temas menores de la comedia. La repulsiva mujer de edad que se le ofrece en matrimonio a Fígaro resulta ser su madre y el temor de violar a su madre también ocurre en *Tom Jones.* Cuando en *Espectros* y en *El Pequeño Eyolf,* Ibsen empleó el viejo truco de que el objeto del afecto del héroe era su propia hermana (tema que remonta a Menandro), su público, sorprendido, lo consideró como un portento de revolución social. En Shakespeare, la relación reiterativa y un poco misteriosa entre padre e hija, a la que ya se hizo alusión, aparece en su forma incestuosa al comienzo de *Pericles,* donde constituye la antítesis demoníaca de la reunión filial del héroe con su mujer y su hija. El genio tutelar de la comedia es Eros y Eros tiene que adaptarse a los hechos morales de la sociedad: los temas de Edipo o del incesto indican que los vínculos eróticos son mucho más versátiles en su origen mítico o no desplazado.

Resultado natural de ello son las actitudes ambivalentes y la ambivalencia es aparentemente la causa principal de la curiosa característica de los personajes duplicados que atraviesa toda la historia de la comedia. En la comedia romana hay con frecuencia una pareja de muchachos y, por consiguiente, una

pareja de muchachas, una de las cuales tiene a menudo relaciones de parentesco con uno de los varones y de exogamia con el otro. La duplicación de la figura del *senex* proporciona a veces un padre insoportable tanto al héroe como a la heroína, tal como ocurre en *The Winter's Tale:* otras, un padre insoportable y un tío benévolo, como en *Adelphoi,* de Terencio, y en *Tartuffe,* y así por el estilo. La acción de la comedia, al igual que la acción de la Biblia cristiana, va de la ley a la libertad. En la ley existe un elemento de servidumbre ritual que se suprime y un elemento de costumbre o convención que se cumple. Las cualidades insoportables del *senex* representan lo primero y hacen que con él se comprometa lo segundo en la evolución del nomos cómico.

Con la fase cuarta de la comedia comenzamos a salir fuera del mundo de la experiencia para entrar en el mundo ideal de la inocencia y del romance. Hemos dicho que la sociedad más feliz que se establece al final de la comedia normalmente no se define, en contraste con la servidumbre ritual de los humores. Pero también es posible que una comedia presente su acción en dos planos sociales distintos, de los cuales uno es el preferido y, por consiguiente, el idealizado hasta cierto punto. En el comienzo de *La República,* de Platón, tenemos un agudo debate entre el *alazon* Trasímaco y el irónico Sócrates. El diálogo pudo haber cesado allí, como es el caso de varios diálogos de Platón, con la victoria negativa sobre un humor y el género de sociedad que sugiere. Pero en *La República,* el resto de la compañía, incluyendo a Trasímaco, sigue a Sócrates, por así decirlo, dentro de la cabeza misma de Sócrates, para contemplar allí el patrón del estado justo. En Aristófanes, la acción cómica es, a menudo, irónica, pero en *Los Acarnianos* tenemos una comedia en que un héroe, que es portador del nombre significativo de Dicaeopolis (ciudad o ciudadano justo), hace privadamente las paces con Esparta, celebra la pacífica festividad de Dionysos con su familia y establece en escena el patrón de un orden social moderado que dura allí durante toda la obra, siendo expulsados de él a palos los chiflados, los fanáticos, los tahúres y los truhanes. De este modo, una de las acciones cómicas tí-

picas se encuentra, por lo menos, tan claramente retratada en nuestra comedia más antigua como jamás lo ha sido desde entonces.

El tipo de comedia romántica en Shakespeare obedece a una tradición que estableció Peele y elaboraron Greene y Lyly, y que presenta afinidades con la tradición medieval del drama ritual de las estaciones. Podemos llamarlo el drama del mundo verde, por estar su trama asimilada al tema ritual del triunfo de la vida y del amor sobre la tierra baldía. En *The Two Gentlemen of Verona,* el héroe Valentine se hace capitán de una banda de proscritos en un bosque y todos los demás personajes se reúnen en este bosque y allí se convierten. Así pues, la acción de la comedia comienza en un mundo representado como mundo normal, se adentra en el mundo verde, padece allí una metamorfosis en que se logra la solución cómica y regresa al mundo normal. El bosque de esta obra es la forma embrionaria del mundo de las hadas en *A Midsummer Night's Dream,* del bosque de Arden en *As You Like It,* del bosque de Windsor en *The Merry Wives,* y del mundo pastoril de la Bohemia mítica con sus costas marinas en *The Winter's Tale.* En todas estas comedias se da el mismo movimiento rítmico desde el mundo normal hacia el mundo verde, y vuelta otra vez. En *The Merchant of Venice,* el mundo verde adopta la forma de la misteriosa casa de Portia en Belmont, con sus cofrecillos mágicos y las maravillosas armonías cósmicas que de ella proceden en el quinto acto. Advertimos también que este mundo brilla por su ausencia en las comedias más irónicas, *All's Well* y *Measure for Measure.*

El mundo verde carga a las comedias con el simbolismo de la victoria del verano sobre el invierno, tal como queda explícito en *Love's Labor's Lost,* en donde el debate cómico adopta, al final, la forma de la disputa medieval entre el invierno y la primavera. En *The Merry Wives,* hay un rito complicado de la derrota del invierno, que los folkloristas conocen como "cumplir con la muerte", del que es víctima Falstaff; y Falstaff ha debido sentir que, tras haber haber sido arrojado al agua, vestido de bruja, echado a palos de

una casa con maldiciones y, finalmente, encasquetado con una cabeza de animal y chamuscado con velas, había cumplido por casi todo lo que se le puede pedir razonablemente a cualquier espíritu de fecundidad.

En los ritos y mitos, la tierra que produce el renacimiento es, por lo general, una figura femenina, y la muerte y resurrección, o desaparición y retiro, de las figuras humanas en la comedia romántica implican generalmente a la heroína. El hecho de que la heroína provoque a menudo la solución cómica disfrazándose de muchacho, es bastante habitual. El trato que se da a Hero en *Much Ado,* a Helena en *All's Well,* a Thaisa en *Pericles,* a Fidele en *Cymbeline,* a Hermione en *The Winter's Tale,* muestra la repetición de un recurso en el que, progresivamente, se ha ido haciendo menos caso de la plausibilidad y en el que, por consiguiente, poco a poco se van clarificando los rasgos míticos de una figura de Proserpina. Estos son los ejemplos, en Shakespeare, del tema cómico de la agresión ritual a una figura central femenina, tema que se extiende desde Menandro hasta los melodramas contemporáneos. Muchas obras de Menandro tienen títulos que son participios femeninos que indican la peculiar indignidad que en ellas sufre la heroína y la fórmula eficaz del melodrama, según dicen, consiste en "poner a la heroína en aprietos y dejarla allí". Los modos de tratar el tema pueden ser tan alegres como en *The Rape of the Lock* o tan tercos e insistentes como en *Pamela.* Sin embargo, el tema del renacimiento no es invariablemente femenino en cuanto a su contexto: el rejuvenecimiento del *senex* en *Los Caballeros,* de Aristófanes, y un tema similar en *All's Well,* basado en el motivo folklórico de la curación del rey impotente, nos vienen de inmediato a la memoria.

El mundo verde tiene analogías, no sólo con el mundo fértil del rito, sino también con el mundo de los sueños que creamos a partir de nuestros propios deseos. Esto mundo de sueños choca con la locura a ciegas y a traspiés del mundo de la experiencia, de la Atenas de Teseo con su necia ley marital, del Duque Frederick y su tiranía melancólica, de Leontes y sus celos dementes, del Partido de la Corte con

sus cábalas e intrigas, pero no obstante demuestra ser lo bastante fuerte como para imponerle la forma del deseo. De este modo, la comedia de Shakespeare ejemplifica, tan a las claras como cualquiera de nuestros *mythoi,* la función arquetípica de la literatura al visualizar el mundo del deseo, no como una huída ante la "realidad", sino como la genuina forma del mundo que la vida humana trata de imitar.

En la quinta fase de la comedia, de la que ya hemos anticipado algunos temas, nos adentramos en un mundo que es todavía más romántico, menos utópico y más arcádico, menos festivo y más pensativo, en donde el final cómico menos tiene que ver con el modo en que se desenlaza la trama que con la perspectiva del público. Cuando, en Shakespeare, comparamos las comedias de la fase cuarta con los "romances" tardíos de la quinta, advertimos cuánto más seria es la acción apropiada a estos últimos que no evitan las tragedias sino que las contienen. La acción parece ser un movimiento que va, no sólo del "cuento de invierno" a la primavera, sino del mundo inferior de la confusión al mundo superior del orden. La escena final de *The Winter's Tale* nos hace pensar, no simplemente en un movimiento cíclico que va de la tragedia y la ausencia a la felicidad y el retorno, sino en una metamorfosis corporal y en la transformación de un género de vida en otro. Los materiales de la *cognitio,* en *Pericles* o *The Winter's Tale,* son tan banales que merecen ser "abucheados como cuento viejo", y con todo parecen, al mismo tiempo, traídos por los cabellos e inevitablemente acertados, violentando a la realidad y, a la par, introduciéndonos en un mundo de inocencia pueril que siempre ha tenido más sentido que la realidad misma.

En esta fase, el lector o el público se siente elevado por encima de la acción, en una situación de la que Christopher Sly es la parodia irónica. Miramos desde lejos las intrigas de Cleon y Dionysa en *Pericles,* o del Partido de la Corte en *The Tempest,* como comportamiento humano típico o genérico: la acción, o por lo menos la implicación trágica de la acción, se presenta como si fuera una obra dentro de otra que podemos ver en todas sus dimensiones a la vez. Contem-

plamos la acción, en resumidas cuentas, desde el punto de vista de un mundo superior y más ordenado. Y así como el bosque, en Shakespeare, es el símbolo usual del mundo de los sueños, en conflicto con, o imponiendo su forma a, la experiencia, asimismo el símbolo usual del mundo inferior o caótico es el mar, del que se salva el elenco, o parte considerable de él. El grupo de comedias "de mar" incluye *The Comedy of Errors, Twelfth Night, Pericles,* y *The Tempest. The Comedy of Errors,* aunque basada en un original plautino, se acerca más al mundo de Apuleyo que al de Plauto en sus imágenes y la acción principal, que va del naufragio y la separación a la reunión en un templo de Efeso, se repite en *Pericles* que es obra más tardía. Y así como el mundo verde está ausente de las dos comedias "problema", asimismo en dos del grupo "de mar", *Twelfth Night* y *The Tempest,* la acción tiene lugar en él. En *Measure for Measure,* el Duque desaparece de la acción y regresa al final; *The Tempest* parece presentar este mismo tipo de acción pero al revés, ya que todo el elenco sigue a Próspero en su retiro y allí se moldea dentro de un nuevo orden social.

Estas cinco fases de la comedia pueden considerarse como una serie de etapas en la vida de una sociedad redimida. La comedia puramente irónica muestra la infancia de esta sociedad, en pañales y asfixiada por la sociedad que debería reemplazar. La comedia quijotesca la muestra en su adolescencia, todavía demasiado ignorante de los usos del mundo para poder imponerse. En la fase tercera, llega a la madurez y triunfa; en la cuarta, ya ha madurado y se ha establecido. En la quinta, participa de un orden consolidado que ha estado allí desde un comienzo, orden que asume un carácter cada vez más religioso y que parece estar en vías de retirarse del todo de la experiencia humana. En este punto la *commedia* no desplazada, la visión del *Paradiso,* en Dante, se retira del círculo de los *mythoi* para adentrarse en el mundo mítico, apocalíptico o abstracto, que está por encima. En este punto nos damos cuenta de que las fórmulas más crudas de la comedia plautina tienen casi la misma *estructura* que en sí tiene el mito central cristiano, con el hijo divino que aplaca las

iras del padre y redime lo que es, de consuno, esposa y sociedad.

También en este punto la comedia propiamente dicha entra en su fase sexta o final, la fase del colapso y desintegración de la sociedad cómica. En esta fase, las unidades sociales de la comedia se vuelven pequeñas y esotéricas o hasta se limitan a un solo individuo. Los lugares secretos y resguardados, los bosques a la luz de la luna, los valles apartados, y las islas felices cobran mayor importancia, al igual que el temple *penseroso* del romance, el amor a lo oculto y lo maravilloso, el sentido de desapego individual a la vida rutinaria. En esta clase de comedia hemos dejado definitivamente el mundo de la agudeza y de la inteligencia crítica despierta, a favor de su polo opuesto, una solemnidad oracular que nos dará un *frisson* delicioso si nos entregamos a ella sin reservas. Este es un mundo de historias de fantasmas, de melodramas y de novelas góticas, y, a nivel más sofisticado, del tipo de retiro imaginativo que retrata Huysmans en *A Rebours*. Los ambientes sombríos de Des Esseintes nada tienen que ver con la tragedia: Des Esseintes es un *dilettante* que trata de divertirse. La sociedad cómica ha seguido plenamente su curso, de la infancia a la muerte y los mitos de su última fase, estrechamente relacionados, en términos psicológicos, con un retorno a la matriz, no dejan de estar en su punto.

El mythos *del Verano: el Romance*

De todas las formas literarias, el romance es el que más se acerca al sueño en que se cumplen los deseos y, por tal razón, desempeña una función social curiosamente paradójica. En todas las épocas, la clase social o intelectual predominante tiende a proyectar sus ideales en alguna forma de romance, en que los héroes virtuosos y las bellas heroínas representan estos ideales y los villanos las amenazas a su ascendiente. Este es el carácter general del romance caballeresco en la Edad Media, del romance aristocrático en el Renacimiento, del romance burgués a partir del siglo XVIII y del romance revolucionario en la Rusia de hoy. Sin embargo, existe tam-

bién en el romance un elemento genuinamente "proletario" que jamás se satisface con sus diversas encarnaciones y, de hecho, las encarnaciones mismas indican que por grande que haya sido el cambio ocurrido en la sociedad, volverá a asomar el romance, tan hambriento como siempre, buscando alimentarse de nuevas esperanzas y deseos. La perenne cualidad infantil del romance se señala por su nostalgia, en extremo tenaz, por su búsqueda de alguna especie de edad de oro imaginativa en el tiempo o en el espacio. Que yo sepa, nunca ha habido un período de literatura inglesa gótica, pero la lista de los renovadores del gótico se extiende a lo largo de toda su historia, desde el poeta de *Beowulf* hasta los escritores de nuestro tiempo.

El elemento esencial de la trama, en el romance, es la aventura, lo cual significa que el romance es, por naturaleza, una forma de secuencia y procesión, razón por la cual lo reconocemos más bien en la ficción que en el drama. En su grado más ingenuo, es una forma interminable en la que un personaje central, que nunca evoluciona ni envejece, va de aventura en aventura hasta que el autor mismo queda agotado. Vemos esta forma en las tiras cómicas, donde los personajes centrales perduran a través de los años en un estado de inmortalidad frigorífica. Sin embargo, ningún libro puede competir con la continuidad del periódico y apenas cobra el romance forma literaria tiende a limitarse a una serie de aventuras menores que culminan en una aventura más importante o climatérica, habitualmente anunciada desde el comienzo y cuyo cumplimiento da remate a la historia. Podemos llamar a esta aventura principal, a este elemento que da forma literaria al romance, la búsqueda.

La forma cabal del romance es, a todas luces, la búsqueda lograda y esta forma tan consumada tiene tres etapas fundamentales: la etapa del viaje peligroso y de las aventuras menores preliminares; el combate decisivo, por lo común una especie de batalla en la que o bien el héroe o su enemigo o ambos, deben morir; y la exaltación del héroe. Podemos denominar a estas tres etapas, respectivamente, usando términos griegos, el *agon* o conflicto, el *pathos* o combate mortal, y

la *anangnorisis* o descubrimiento, el reconocimiento del héroe. quien claramente ha demostrado serlo aunque no sobreviva al conflicto. Así, el romance expresa con mayor claridad cómo se pasa del conflicto, por un punto de muerte ritual, a una escena de reconocimiento que ya descubrimos en la comedia. Una estructura triple se repite en muchas características del romance —en la frecuencia, por ejemplo, con que el héroe triunfante es el hijo tercero o el tercero en emprender la búsqueda o en lograr éxito en el tercer intento. Salta a la vista más directamente en el ritmo de los tres días de muerte, desaparición y resurrección que se encuentra el mito de Adonis y de otros dioses mortales, y que se ha incorporado a nuestra Pascua Florida.

Una búsqueda que implica conflicto supone dos personajes principales: un protagonista o héroe y un antagonista o enemigo. (Sin duda debería añadir, en consideración a ciertos lectores, que no he dejado de leer el artículo titulado "Protagonista" en el *Modern English Usage*, de Fowler). El enemigo puede ser un ser humano ordinario, pero mientras más se acerque el romance al mito, más atributos de divinidad se han de adherir al héroe y más asumirá su enemigo cualidades míticas demoníacas. La forma central del romance es dialéctica; todo se enfoca en un conflicto entre el héroe y su enemigo, y todos los valores del lector están comprometidos con el héroe. Razón por la cual el héroe es análogo al mítico Mesías o redentor que viene de un mundo superior y su enemigo es análogo a los poderes demoníacos de un mundo inferior. Sin embargo, el conflicto tiene lugar en, o por lo menos primordialmente atañe a, *nuestro* mundo, que está en el medio y se caracteriza por el movimiento cíclico de la naturaleza. De ahí que los polos opuestos de los ciclos de la naturaleza se asimilen a la oposición del héroe y de su enemigo. El enemigo se asocia con el invierno, la oscuridad, la confusión, la esterilidad, la vida moribunda, y la vejez; y el héroe con la primavera, el alba, el orden, la fecundidad, el vigor y la juventud. En la medida en que todos los fenómenos cíclicos se prestan fácilmente a la asociación o a la identificación, cualquier intento de demostrar

que una historia romántica se parece o no a un mito solar o que su héroe se parece o no a un dios-sol, redundaría en pérdida de tiempo. Si la historia se sitúa dentro de esta área general, las imágenes cíclicas tienden a estar presentes y las imágenes solares descuellan normalmente entre las imágenes cíclicas. Si el héroe de un romance regresa de una búsqueda disfrazado, si se despoja de sus harapos de mendigo, y se yergue bajo el manto espléndido y escarlata del príncipe, no disponemos de un tema que necesariamente descienda de un mito solar, sino que estamos en presencia del recurso literario del desplazamiento. El héroe hace algo que, a nuestro antojo, podemos asociar o no con el mito del sol que amanece. Si leemos la historia como críticos, con el ojo puesto en los principios estructurales, haremos la asociación, ya que la analogía solar explica por qué el acto del héroe es un incidente eficaz y convencional. Si leemos la historia para entretenernos, no hay por qué tomarse la molestia: es decir, un oscuro factor "subconsciente" en nuestro modo de reaccionar se encargará de la asociación.

Hemos diferenciado al mito del romance por el poder de acción que tiene el héroe: en el mito propiamente dicho es divino; en el romance propiamente dicho es humano. Este distingo es mucho más tajante en teología que en poesía, pero tanto el mito como el romance pertenecen a la categoría general de la literatura mitopoética. Sin embargo, la atribución de divinidad a los personajes principales del mito tiende a dar al mito un distingo de más, al que ya hemos aludido, por ocupar una posición *canónica* central. La mayoría de las culturas consideran ciertas historias con mayor reverencia que otras, o bien porque se las tiene por más verdaderas históricamente o porque han llegado a ser portadoras de un peso mayor de significado conceptual. La historia de Adán y Eva en el Edén tiene así una posición canónica para los poetas de nuestra tradición, crean o no en su historicidad. La razón de esta mayor profundidad del mito canónico no reside únicamente en la tradición, sino que es el resultado del grado más intenso de identificación metafórica que es posible en el mito. En la crítica literaria, el mito es normal-

mente la clave metafórica de los desplazamientos del romance, de ahí la importancia del mito bíblico de la búsqueda en lo que sigue. Pero debido a la tendencia a expurgar y moralizar el mito canónico, el área menos inhibitoria de la leyenda y del cuento folklórico contiene, a menudo, una concentración de significado mítico de igual magnitud.

La forma central del romance de búsqueda es el tema de la matanza del dragón que se ejemplifica en las historias de San Jorge y de Perseo, a las que ya hemos hecho referencia. Un país gobernado por un viejo rey indefenso es asolado por un monstruo marino, al que uno tras otro se le ofrecen jóvenes para ser devorados, hasta que la suerte recae en la hija del rey: en este punto, llega el héroe, mata al dragón, se casa con la hija y sucede en el trono. Al igual que en la comedia, otra vez se nos da un patrón simple con muchos elementos complejos. Las analogías rituales del mito sugieren que el monstruo *es* la esterilidad de la tierra misma y que la esterilidad de la tierra está presente en la vejez e impotencia del rey, quien, a veces, sufre una enfermedad o herida incurable, como Amfortas en Wagner. Su posición es la de Adonis vencido por el jabalí del invierno, por estar la tradicional herida de Adonis en el muslo tan cerca de la castración de modo simbólico como lo está anatómicamente.

En la Biblia, hay un monstruo marino usualmente llamado leviatán, a quien se describe como enemigo del Mesías y que el Mesías está destinado a matar en el "día del Señor". El leviatán es el origen de la esterilidad social, pues se identifica con Egipto y Babilonia, los opresores de Israel y se describe en el *Libro* de *Job* como "rey de todos los hijos del orgullo". También parece estar estrechamente asociado con la esterilidad natural del mundo caído, con el mundo desolado de la lucha, la pobreza y la enfermedad en que Satanás precipita a Job y la serpiente a Adán en el jardín edénico. En el *Libro de Job,* la revelación que hace Dios a Job consiste, principalmente, en descripciones del leviatán y de un pariente suyo en tierra seca, un poco menos siniestro, llamado behemoth. Así, estos monstruos, por lo visto, representan el orden caído de la naturaleza sobre el cual Satanás

ejerce determinado control. (Trato de comprender el significado del *Libro de Job,* tal como ha llegado hasta nosotros, en el supuesto de que sea quien fuere el responsable de su actual versión, razones tuvo para hacerla. Son vanas las conjeturas acerca de lo que pudo haber sido o significado originalmente el poema, ya que sólo es la versión que conocemos la que ha tenido influencia en nuestra literatura). En el *Libro del Apocalipsis,* el leviatán, Satanás y la serpiente edénica se identifican entre sí. Esta identificación constituye la base de una elaborada metáfora sobre la matanza del dragón, en el simbolismo cristiano, en que Cristo es el héroe (a menudo representado en el arte con el pie sobre un monstruo postrado), Satanás el dragón, Adán el viejo rey impotente, cuyo hijo viene a ser Cristo, y la Iglesia la esposa rescatada.

Ahora bien, si el leviatán es el total mundo caído del pecado, la muerte y la tiranía en que fuera precipitado Adán, resulta que los hijos de Adán nacen, viven y mueren dentro de su vientre. Razón por la cual, si al Mesías le toca rescatarnos dando muerte al leviatán, de su vientre nos libera. En las versiones folklóricas de las historias de la matanza del dragón, advertimos cuán a menudo sus víctimas anteriores salen de él vivas después de su muerte. Por lo demás, si estamos dentro del dragón y el héroe acude en nuestra ayuda, se insinúa una imagen del héroe que baja por la garganta abierta del monstruo, como Jonás (a quien Jesús reconoció como prototipo de sí mismo), y que regresa seguido por aquellos a quienes redimió. De ahí, el simbolismo del Descenso a los Infiernos, estando, por regla general, representado el infierno en la iconografía como "el dentado gaznate de un viejo tiburón", por citar una referencia moderna. Las versiones profanas del viaje dentro del monstruo ocurren desde Luciano hasta hoy y tal vez hasta el caballo de Troya tuvo originalmente sus vínculos con el mismo tema. La imagen del laberinto oscuro y sinuoso en lugar del vientre del monstruo resulta natural y hace su aparición con frecuencia en las búsquedas heroicas, señaladamente en la de Teseo. Una versión menos desplazada de la historia de Teseo lo habría mostrado saliendo del laberinto a la cabeza de una

procesión de los jóvenes y las jóvenes atenienses que anteriormente se habían sacrificado al Minotauro. En muchos mitos solares, además, el héroe viaja peligrosamente por un inframundo tenebroso y laberíntico, poblado de monstruos, entre la puesta y la salida del sol. Este tema puede convertirse en principio estructural de la ficción al nivel más sutil. No nos sorprende hallarlo en los cuentos de hadas ni en los cuentos para niños, y, en efecto, si "damos un paso atrás" con respecto a *Tom Sawyer,* nos encontramos con que un joven huérfano de padre y madre emerge de una cueva laberíntica, acompañado por una joven y dejando tras él preso a un demonio devorador de murciélagos. Pero en el más complejo y evasivo de los relatos tardíos de Henry James, *The Sense of the Past,* se usa el mismo tema, siendo en este caso el inframundo laberíntico un período del tiempo pasado del que el héroe es rescatado por el sacrificio de una heroína que es una figura de Ariadna. En esta historia, al igual que en muchos cuentos folklóricos, se emplea también el motivo de los dos hermanos conectados por una especie de magia simpática.

En el Antiguo Testamento la figura mesiánica de Moisés conduce a su pueblo fuera de Egipto. Ezequiel identifica al Faraón de Egipto con el leviatán, y el hecho de que la hija del Faraón salvara a Moisés niño da en cierto modo al Faraón la figura de padre cruel que busca la muerte del héroe, papel que igualmente desempeña el Herodes furioso de los Autos medievales. Moisés y los israelitas deambulan por un desierto laberíntico, tras lo cual toca a su término el reino de la ley y Josué, cuyo nombre es el mismo de Jesús, logra conquistar la Tierra Prometida. Así pues, cuando el Angel Gabriel dice a la Virgen que dé a su hijo el nombre de Jesús, el significado tipológico es que la era de la ley ya se ha cumplido y que está a punto de empezar el ataque a la Tierra Prometida. De este modo existen en la Biblia dos mitos concéntricos de la búsqueda: un mito del Génesis y del Apocalipsis y un mito del Exodo y del milenio. En el primero, Adán es expulsado del Edén, pierde el río de vida y el árbol de vida y anda errante por el laberinto de la his-

toria humana hasta que el Mesías lo restituye a su estado original. En el segundo, Israel es expulsado de su heredad y anda errante por los laberintos del cautiverio egipcio y babilónico hasta que es restituido a su estado original en la Tierra Prometida. El Edén y la Tierra Prometida son, por lo tanto, tipológicamente idénticos, a la par que lo son las tiranías de Egipto y Babilonia y el desierto de la ley. *Paradise Regained* trata de la tentación de Cristo por Satanás, que es, tal como nos lo dice Miguel en *Paradise Lost,* la verdadera forma del mito de la matanza del dragón que le toca al Mesías. Cristo se encuentra en la situación de Israel bajo la ley, errando en el desierto: su victoria, es a la par, la conquista de la Tierra Prometida, que representa su tocayo Josué, y la implantación del Edén en el desierto.

El leviatán es, por lo común, un monstruo marino, lo cual significa metafóricamente que *es* el mar, y la profecía de que el Señor cogerá y atrapará al leviatán, en Ezequiel, es idéntica a la profecía de que ya no habrá más mar, en el Apocalipsis. Por lo tanto, como residentes de su vientre también nos encontramos metafóricamente bajo el agua. De ahí la importancia de la pesca en los Evangelios, siendo los apóstoles "pescadores de hombres" que arrojan sus redes en el mar de este mundo. De ahí, también, la elaboración posterior, a la que hace referencia *The Waste Land,* de Adán o el rey impotente como "rey pescador" ineficaz. En el mismo poema se establece igualmente el vínculo adecuado con el hecho de que Próspero salva del mar a toda una sociedad en *The Tempest.* Por lo demás, en otras comedias, que van de *Sakuntala* a *Rudens,* se pesca en el mar algo indispensable a la acción o a la *cognitio* y muchos héroes de la búsqueda, incluyendo a Beowulf, realizan sus más grandes proezas bajo el agua. La insistencia en la capacidad que tiene Cristo para domeñar el mar corresponde a este mismo aspecto del simbolismo. Y así como el leviatán, en su aspecto de mundo caído, contiene todas las formas de la vida encerradas dentro de sí, asimismo, en su aspecto de mar, tiene presas a las aguas vivificantes de la lluvia cuya llegada es señal de primavera. El animal monstruoso que se traga toda el agua del

mundo y al que luego importunan, engañan u obligan hasta que termina por vomitarla es uno de los preferidos en los cuentos populares, y no muy lejos detrás de la historia de la Creación en el Génesis se encuentra una versión mesopotamia. En muchos mitos solares se representa al dios del sol navegando en una barca por la superficie de nuestro mundo.

Finalmente, si el leviatán es la muerte y el héroe tiene que penetrar en el cuerpo de la muerte, el héroe tiene que morir; y, si se consuma su búsqueda, la última etapa de ésta es, cíclicamente, el renacimiento y, dialécticamente, la resurrección. En los Autos de San Jorge, el héroe muere en su lucha con el dragón y un médico lo hace revivir, y el mismo simbolismo está presente en todos los mitos del dios que muere. No hay así tres sino cuatro aspectos discernibles del mito de la búsqueda. Primero, el *agon* o conflicto mismo. Segundo, el *pathos* o muerte, a menudo la recíproca muerte del héroe y del monstruo. Tercero, la desaparición del héroe, tema que, con frecuencia, adopta la forma del *sparagmos* o desmembramiento. A veces, el cuerpo del héroe se divide entre sus seguidores, como en el simbolismo de la Eucaristía; otras, se distribuye por todo el mundo natural, como en las historias de Orfeo y, más especialmente, de Osiris. Cuarto, la reaparición y el reconocimiento del héroe, en que el cristianismo sacramental obedece a la lógica metafórica: quienes en el mundo caído hayan consumido el cuerpo en trozos de su redentor quedan unidos a su cuerpo resucitado.

Los cuatro *mythoi* que estamos considerando, la comedia, el romance, la tragedia y la ironía, pueden verse ahora como los cuatro aspectos de un mito central unificador. El *agon* o conflicto, es la base o tema arquetípico del romance, siendo el radical del romance una secuencia de aventuras maravillosas. El *pathos* o catástrofe, ya sea en el triunfo o en el fracaso, es el tema arquetípico de la tragedia. El *sparagmos* o sentido de que el heroísmo y la acción eficaz están ausentes, desorganizados o predestinados al fracaso, y de que la confusión y la anarquía reinan en el mundo, es el tema arquetípico de la ironía y de la sátira. La *anagnorisis* o reconocimiento de una sociedad recién nacida que surge triunfante

en torno a un héroe —que aún conserva su poco de misterio— y su desposada, es el tema arquetípico de la comedia.

Hemos hablado del héroe mesiánico como redentor de la sociedad, pero en los romances profanos de la búsqueda son más comunes los motivos y recompensas de la búsqueda que saltan a la vista. Muchas veces el dragón custodia un tesoro escondido: la búsqueda de tesoros enterrados ha sido tema central del romance desde el ciclo de Sigfrido hasta *Nostromo,* y aún tiene pocas trazas de agotarse. El tesoro significa riqueza, lo cual en el romance mitopoético quiere decir, a menudo, la riqueza en sus formas ideales: el poder y la sabiduría. El mundo inferior, el mundo que está dentro o detrás del dragón custodio con frecuencia está habitado por una sibila profética y es un lugar de oráculos y de tales secretos que Wotán estuvo dispuesto a mutilarse para poder obtenerlos. La mutilación o el impedimento físico, que combina los temas del *sparagmos* y de la muerte ritual, es a menudo el precio de la sabiduría o del poder insólitos, tal como ocurre en la figura del herrero tullido, Weyland o Hephaistos, y en la historia de la bendición de Jacob. *Las Mil y Una Noches* están llenas de historias de lo que puede llamarse la etiología de la mutilación. Por otro lado, la recompensa de la búsqueda es o incluye una esposa. Esta figura de la esposa es ambigua: su conexión psicológica con la madre, dentro de una fantasía edípica, es más insistente que en la comedia. Hartas veces se encuentra en un lugar peligroso, vedado o sujeto al tabú como el muro de fuego de Brunnhilde o el muro de espinas de la bella durmiente, y, por supuesto, es muchas veces rescatada de los brazos malquistos de otro varón, de más edad por lo común, o de gigantes, bandidos u otros usurpadores. La eliminación de un estigma en la heroina figura señaladamente, tanto en el romance como en la comedia, y va desde el tema de la "dama abominable" de Chaucer, en su *Wife of Bath's Tale,* hasta la ramera perdonada del *Libro de Oseas.* La esposa "morena pero agraciada" del *Cantar de los Cantares* tiene cabida en este mismo contexto.

El romance de la búsqueda tiene analogías tanto con los ritos como con los sueños, y los ritos que examinara Frazer y los sueños que examinara Jung muestran la extraordinaria semejanza en la forma que se puede esperar de dos estructuras simbólicas análogas a lo mismo. Traducido en términos del sueño, el romance de la búsqueda es la búsqueda que hace la libido, o identidad deseante, de una satisfacción que ha de liberarla de las angustias de la realidad pero que no por eso deja de contener esa misma realidad. Los antagonistas de la búsqueda son a menudo figuras siniestras, gigantes, ogros, brujas y magos, cuyo origen es a las claras de carácter paterno; y, no obstante, se encuentran implicadas también figuras de carácter paterno redimidas y emancipadas, tal como se dan en las investigaciones psicológicas tanto de Freud como de Jung. Traducido en términos del rito, el romance de la búsqueda es la victoria de la fecundidad sobre la tierra baldía. La fecundidad significa comida y bedida, pan y vino, cuerpo y sangre, la unión del varón y la hembra. Los objetos preciosos que se traen al regreso de la búsqueda, o que se ven o se obtienen a resultas de ella, combinan a veces el rito y las asociaciones psicológicas. El Santo Grial, por ejemplo, está relacionado con el simbolismo cristiano de la eucaristía; está vinculado con, o procede de, un milagroso dispensador de viandas como la cornucopia, y, al igual que otras copas y recipientes cóncavos, tiene afinidades sexuales femeninas, siendo, según dicen, su contrapartida masculina, la lanza sangrante. El pareo de la comida sólida y del refresco líquido se repite en el árbol comestible y en el agua de vida del Apocalipsis bíblico.

Podemos considerar el libro primero de *The Faerie Queene* como la representación de lo que acaso siga más de cerca el tema bíblico del romance de la búsqueda en la literatura inglesa: más de cerca incluso que *The Pilgrim's Progress,* que se le parece porque a la Biblia se parecen ambos. Andan más o menos desencaminados los intentos de comparar a Bunyan con Spenser sin hacer referencias a la Biblia, o de hacer derivar sus semejanzas de una fuente común en el romance profano. En el relato que hace Spenser de la búsqueda de

San Jorge, santo patrono de Inglaterra, el protagonista representa a la Iglesia Cristiana en Inglaterra, razón por la cual su búsqueda es una imitación de la de Cristo. En Spenser, la Dama Una (tapada de negro) conduce al Caballero de la Cruz Roja al reino de sus padres que está asolando un dragón. El tamaño del dragón es un poco insólito, por lo menos alegóricamente. Se nos dice que los padres de Una mantuvieron al "mundo entero" bajo su control hasta que el dragón "estragos hizo por su tierra toda, y a ellos los expulsó". Los padres de Una son Adán y Eva; su reino es el Edén o mundo no caído, y el dragón, que es el mundo caído en su totalidad, se identifica con el leviatán, la serpiente del Edén, Satanás y la bestia del Apocalipsis. Así pues, la misión de San Jorge, repetición de la de Cristo, mediante la matanza del dragón, consiste en implantar el Edén en el desierto y restituir a Inglaterra al estado de Edén. La asociación de una Inglaterra ideal con el Edén, apoyada en leyendas de una isla feliz en el océano occidental, y por la semejanza de la historia de las Hespérides con el Edén, está presente en toda la literatura inglesa desde el final de *Friar Bacon,* de Greene, hasta el himno de "Jerusalén" en Blake. Las andanzas de San Jorge con Una, o sin ella, son paralelas a las andanzas de los israelitas por el desierto, entre Egipto y la Tierra Prometida, llevando tapada el arca de la alianza y dispuestos no obstante a adorar al becerro de oro.

La batalla con el dragón dura, por supuesto, tres días: al final de cada uno de los dos primeros días San Jorge se bate en retirada y reanima sus fuerzas, por el agua de vida primero y después por el árbol de vida. Estos representan los dos sacramentos que había aceptado la iglesia reformada; son dos aspectos del jardín del Edén que se le devolverán al hombre en el Apocalipsis, y tienen, por lo demás, una connotación eucarística de carácter más general. El emblema de San Jorge es una cruz roja sobre campo blanco, que es la bandera de la que Cristo es portador en la iconografía tradicional cuando regresa triunfante tras haber abatido al dragón del infierno. El rojo y el blanco simbolizan los dos aspectos del cuerpo resucitado, la carne y la sangre, el pan y

el vino, y en Spenser tienen conexión histórica con la unión de las rosas rojas y blancas en la cabeza reinante de la iglesia. El vínculo entre los aspectos sacramentales y sexuales del simbolismo rojo y blanco está indicado en la alquimia, que Spenser indudablemente conocía, y en la que una fase decisiva de la producción del elixir de la inmortalidad se conoce como la unión del rey rojo y de la reina blanca.

La caracterización del romance obedece a su estructura dialéctica general, lo cual significa que la sutileza y la complejidad no han de ser objeto de predilección. Los personajes tienden a estar en favor de la búsqueda o en contra de ella. Si le prestan ayuda son idealizados a secas como caballerosos o puros; si le ponen obstáculo son caricaturizados a secas como bellacos o cobardes. Razón por la cual todo personaje típico del romance tiende a confrontarse con su oponente moral como las piezas blancas y negras de un juego de ajedrez. En el romance las piezas "blancas" que se empeñan en la búsqueda corresponden al grupo del *eiron* en la comedia, aunque la palabra ya no resulte apropiada, puesto que la ironía tiene poca importancia en el romance. El romance tiene su contrapartida del *eiron* benévolo, que se retira de la comedia, en la figura del "viejo sabio", en palabras de Jung, tal como Próspero, Merlín o el palmero de la segunda búsqueda en Spenser, y quien, a menudo, es un mago que interviene en la acción por la que vela. El Arturo de *The Faerie Queene,* aunque no sea un anciano, ejerce esta función. Su contrapartida femenina es una figura de carácter materno, sabia y sibilina, una esposa en potencia, a menudo, como Solveig en *Peer Gynt,* quien espera tranquilamente sentada en su casa a que el héroe dé por terminadas sus andanzas y regrese a su lado. Esta última figura es muchas veces la dama en favor o a petición de la cual se realiza la búsqueda: la representa en Spenser la Reina de las Hadas, y Atenea en la historia de Perseo. Tales son el rey y la reina de las piezas blancas, aunque su poder de movimiento se invierte, por supuesto, en el ajedrez real. La desventaja de hacer que la figura de la reina sea la dama del héroe, en un

sentido que no sea político, es que le agúa la fiesta con las doncellas afligidas con las que se topa durante el viaje y que a menudo están tentadoramente desnudas y atadas a un árbol o a una roca, como Andrómeda, y Angélica en Ariosto. Puede así establecerse una polarización entre la dama y el placer —ya hemos dado un vistazo a una tardía elaboración de esto mismo en las heroínas rubias y morenas del romance victoriano. Un modo simple de salir del paso es hacer que la primera sea suegra de la segunda: de ellos resulta, por lo más común, un tema de reconciliación tras la enemistad y los celos, como en las relaciones de Psique y Venus, en Apuleyo. Allí donde no ocurre la reconciliación, la mujer más vieja sigue siendo siniestra, la madrastra cruel del cuento popular.

El mago maligno y la bruja, Archimago y Duessa en Spenser, son el rey y la reina negros. A ésta última la llama Jung, con toda propiedad, la "madre terrible", asociándola con el miedo al incesto y con tarascas, tales como Medusa, que parecen difundir en su derredor un no sé qué de perversión erótica. Las figuras redimidas, con excepción de la esposa, son, por lo general, demasiado apagadas como para estar caracterizadas con fuerza. El fiel compañero o la figura que es la sombra del héroe tienen su opositor en el traidor, la heroína su opositora en la sirena o en la hermosa hechicera, el dragón sus opositores en los animales amistosos o serviciales que tanto descuellan en el romance, y entre los cuales el caballo que lleva al héroe en su búsqueda ocupa naturalmente un lugar principal. El conflicto entre padre e hijo que señalamos en la comedia reaparece en el romance: en la Biblia el segundo Adán acude en rescate del primero y en el ciclo del Grial, Galahad, el hijo puro, logra aquello en que fracasó su impuro padre Lanzarote.

Los personajes que evitan la antítesis moral entre el heroísmo y la bellaquería generalmente son o sugieren ser espíritus de la naturaleza. En parte representan la neutralidad moral del mundo intermediario de la naturaleza, y en parte un mundo de misterio que se vislumbra pero jamás se ve, y, que al acercarse uno, se retira. Entre los personajes femeni-

nos de este tipo se encuentran las ninfas esquivas de las leyendas clásicas y las huidizas criaturas semisalvajes que bien pueden llamarse figuras de la hija y que incluyen a Florimell, en Spenser, a Pearl, en Hawthorne, a Kundry, en Wagner, y a Rima, en Hudson. Sus contrapartidas de sexo masculino ofrecen mayor variedad. El Mowgli, de Kipling, es el más celebre de los niños salvajes; un hombre verde acechaba en los bosques de la Inglaterra medieval y hacía su aparición como Robin Hood y como el caballero de la aventura de Gawain; el "hombre salvaje", representado en Spenser por Satyrane, fue un predilecto del Renacimiento, y el greñudo gigante, torpe pero fiel, ha recorrido el romance a paso lerdo durante siglos.

Tales personajes son, más o menos, hijos de la naturaleza, a quienes se puede inducir a que sirvan al héroe, como al Viernes de Crusoe, pero que conservan la inescrutabilidad de su origen. Como sirvientes o amigos del héroe, comunican la misteriosa relación con la naturaleza que tan a menudo caracteriza a la figura principal del romance. La paradoja de que muchos de estos hijos de la naturaleza sean seres "sobrenaturales" no causa tanto apuro en el romance como en la lógica. El hada servicial, el muerto agradecido, el sirviente maravilloso, dotado precisamente de las capacidades que el héroe necesita en una crisis, son todos lugares comunes del cuento folklórico. Son intensificaciones románticas del esclavo pícaro de la comedia, el *architectus* del autor. En *The Thirteen Clocks,* de Thurber, este tipo de personaje se llama el "Gólux", y no existen motivos por los cuales no pueda adoptarse esta palabra como término crítico.

En el romance, al igual que en la comedia, parece haber cuatro polos de caracterización. La lucha del héroe con su enemigo corresponde al debate cómico del *eiron* con el *alazon.* En los espíritus de la naturaleza, a los que acabamos de hacer referencia, encontramos el paralelismo, dentro del romance, con el bufón o maestro de ceremonias de la comedia: es decir, su función es la de intensificar y proporcionar un punto central al ánimo romántico. Queda por ver si existe en el romance un personaje que corresponda al tipo

del *agroikos* en la comedia, el denegador del festejo o bufón rústico.

Un personaje de esta clase llamaría la atención hacia los aspectos realistas de la vida, como el temor en presencia del peligro, que amenazan la unidad del ánimo romántico. San Jorge y Una, en Spenser, van acompañados por un enano portador de una bolsa de "menesteres". No se trata de un traidor, como el otro cargador de bolsas, Judas Iscariote, pero sí es un "medroso", y urge la retirada cada vez que la cosa se pone difícil. Este enano con sus menesteres representa, en el mundo de sueños del romance, la forma mermada y enjuta de la realidad práctica de la vigilia: cuanto más realista es la historia, más importante se ha de volver dicha figura, hasta que, al tocar el polo opuesto en el *Quijote,* logra su apoteosis en Sancho Panza. En otros romances nos encontramos con bobos y graciosos a quienes se permite mostrar temor o hacer comentarios realistas, y quienes proporcionan al realismo una válvula de seguridad localizada sin dejar que interrumpa las convenciones del romance. En Malory desempeña un papel similar Sir Dinadan, quien, según se explica con sumo cuidado, es en verdad un valiente caballero a la par que un bufón: razón por la cual cuando hace chistes "el rey y Lanzarote tanto rieron que no podían permanecer en sus asientos" —viniendo muy a cuento, psicológicamente, la insinuación de una risa excesiva e histérica.

El romance, al igual que la comedia, tiene seis fases aislables y, a medida que va del área trágica a la cómica, las tres primeras son paralelas a las tres primeras fases de la tragedia y las tres segundas a las tres fases segundas de la comedia, ya examinadas desde el punto de vista cómico. Las fases conforman una secuencia cíclica en la vida del héroe romántico.

La primera fase es el mito del nacimiento del héroe, cuya morfología se ha estudiado detalladamente en el folklore. Este mito se asocia, a menudo, con una inundación, símbolo reglamentario del comienzo y del final de un ciclo. El héroe niño es con frecuencia expuesto al mar en un arca o cofre flotante, como en la historia de Perseo; de ahí, o bien va a

la deriva hasta tocar tierra, como en el preámbulo de *Beowulf,* o es rescatado de entre las cañas y juncos a orillas de un río, como en la historia de Moisés. Un paisaje de agua, barca y cañas aparece al comienzo del viaje de Dante monte arriba en el Purgatorio, donde hay muchas insinuaciones de que el alma en esta etapa es una criatura recién nacida. En tierra firme el niño puede ser salvado de un animal o por él, y muchos héroes son criados por animales en un bosque durante sus primeros años. Cuando el Fausto de Goethe comienza a buscar a su Elena examina las cañas del Peneo y se encuentra entonces con un centauro que, a grupas, la puso a salvo cuando ella era una niña.

Psicológicamente, esta imagen se relaciona con el embrión en la matriz, por considerarse a menudo como líquido el mundo del nonato; antropológicamente, se relaciona con la imagen de las semillas de nueva vida enterradas en el mundo muerto de la nieve o en una ciénaga. El tesoro enterrado del dragón guarda estrecha relación con esta misteriosa vida infantil metida en un cofre. El hecho de que el verdadero origen de la riqueza sea la fecundidad en potencia o nueva vida, vegetal o humana, ha estado presente en el romance desde los antiguos mitos hasta *The King of the Golden River,* de Ruskin, siendo el modo con que Ruskin trata de la riqueza en sus obras de economía esencialmente un comentario de este cuento de hadas. Una asociación similar entre el tesoro escondido y la vida infantil se presenta de modo más plausible en *Silas Marner.* Ya se ha hecho mención de la larga historia literaria del parentesco misterioso, de Eurípides a Dickens.

En la Biblia, símbolos paralelos señalan el final de un ciclo histórico y el nacimiento de uno nuevo. Tenemos primero un diluvio universal y, flotando en las aguas, un arca que contiene en sí la potencia de toda vida futura; tenemos luego la historia de las huestes egipcias ahogadas en el Mar Rojo y de los israelitas liberados para que transporten su arca por el desierto, imagen que adoptó Dante como base para su simbolismo del Purgatorio. El Nuevo Testamento comienza con un niño en un pesebre, y la tradición de des-

cribir el mundo exterior sepultado en la nieve establece un vínculo entre la Navidad y esta misma fase arquetípica. Pronto suceden imágenes del retorno de la primavera: el arco iris en la historia de Noé, el agua que Moisés hace manar de una roca, el bautismo de Cristo, todo ello muestra el giro del ciclo que va del agua invernal de la muerte a las vivificantes aguas de la vida. Las aves providenciales, el cuervo y la paloma, en la historia de Noé, los cuervos que alimentan a Elías en el desierto, la paloma que revolotea sobre Jesús, tienen cabida en este mismo contexto.

Con frecuencia, además, tiene lugar la búsqueda de un niño, a quien se debe esconder en un sitio secreto. Por tener el héroe origen misterioso, a menudo se disimula su verdadera ascendencia paterna y aparece un falso padre que busca matar al niño. Tal es el papel de Acrisio en la historia de Perseo y, en el mito hesiódico, el de Cronos que intenta devorar sus hijos, del Faraón que mata a los niños en el Antiguo Testamento y de Herodes en el Nuevo. En la ficción posterior rima a menudo con el malvado tío usurpador quien varias veces hace acto de presencia en Shakespeare. De este modo, la madre es, con frecuencia, víctima de los celos, perseguida o calumniada, como la madre de Perseo o Constance en *The Man of Law's Tale*. Psicológicamente, esta versión guarda estrecha relación con el tema de la rivalidad del hijo con el padre odioso por la posesión de la madre. El tema de la joven calumniada, expulsada de su casa con su hijo por un padre cruel, por lo común bajo la nieve, todavía hacía llorar al público de los melodramas victorianos, y las elaboraciones literarias del tema de la madre perseguida, van, en la misma época, desde Eliza cuando cruza el hielo en *Uncle Tom's Cabin* hasta *Adam Bede* y *Far from the Madding Crowd*. La falsa madre, la célebre madrastra cruel, es igualmente femenina y el conflicto que resulta se refleja en muchas baladas y cuentos populares del tipo Cenicienta. Un anciano sabio o maestro representa a veces al verdadero padre: tal es la relación de Próspero con Ferdinand, igual que la de Quirón el centauro con Aquiles. El doble de la verdadera madre aparece en la hija del Faraón que adopta a

Moisés. En los modos más realistas el pariente cruel habla con la voz o adopta la forma de una opinión pública de miras estrechas.

La segunda fase nos lleva a la inocente juventud del héroe, fase con la que estamos más familiarizados gracias a la historia de Adán y Eva en el Edén, antes de la Caída. En la literatura esta fase presenta un mundo pastoril y arcádico, por lo general un paisaje plácido y arboleda donde abundan los claros de bosque, los valles umbrosos, los arroyos que murmuran, la luna y otras imágenes emparentadas con el aspecto femenino o materno de las imágenes sexuales. Sus colores heráldicos son el verde y el oro, tradicionales colores de la juventud que se va: uno piensa en el poema de Sandburg, *Between Two Worlds.* Es, a menudo, un mundo de leyes mágicas o apetecibles y tiende a centrarse en torno a un héroe juvenil, aún dominado por sus padres y rodeado por sus jóvenes compañeros, El arquetipo de la inocencia erótica es, por lo común, menos el matrimonio que una especie de "casto" amor que lo precede: el amor de un hermano por su hermana o el de dos muchachos entre sí. Razón por la cual, a pesar de que en fases posteriores se rememore hartas veces como un dichoso tiempo perdido o edad de oro, el sentido de proximidad a un tabú moral es muy frecuente, tal como ocurre, desde luego, en la historia misma del Edén. *Rasselas,* de Johnson, *Eleonora,* de Poe, y el *Book of Thel,* de Blake, nos hacen adentrarnos en una especie de paraíso prisión o mundo nonato, del que los personajes principales anhelan escapar hacia un mundo inferior; y el mismo sentimiento de desazón y añoranza por entrar en un mundo de acción reaparece en el tratamiento más exhaustivo de esta fase que hay en la literatura inglesa, el *Endymion* de Keats.

El tema de la valla sexual en esta fase cobra muchas formas: la serpiente de la historia del Edén reaparece en *Green Mansions,* y en Spenser una valla de fuego separa a Amoret de su enamorado Scudamour. Al final del *Purgatorio,* el alma recupera su infancia de antes de la caída o su edad de oro perdida, y Dante, así se encuentra en el jardín del Edén, separado de la joven Matelda por el río de Leteo.

El río divisor reaparece en la rara historia de Willian Morris, *The Sundering Flood,* en que una flecha disparada por sobre él tiene que hacer las veces de símbolo del contacto sexual. En *Kubla Khan,* que guarda estrecha relación tanto con la historia del Edén en *Paradise Lost* como con *Rasselas,* a un "río sagrado" sigue de inmediato la visión lejana de una doncella que canta. *Pierre,* de Melville, empieza con una parodia sardónica de esta fase; dominado aún el héroe por su madre sigue llamándola hermana. Gran cantidad de imágenes de este mundo pueden encontrarse en el libro sexto de *The Faerie Queene,* especialmente en las historias de Tristram y Pastorella.

La tercera fase es el tema normal de la búsqueda que ya hemos examinado y que no necesita de mayor comentario en este punto. La cuarta fase corresponde a la cuarta fase de la comedia, en la que la sociedad feliz es más o menos visible durante toda la acción en vez de emerger solamente poco antes del final. En el romance, el tema central de esta fase es el de mantener la integridad del mundo inocente contra los ataques de la experiencia. Así pues, adopta a menudo la forma de una alegoría moral, tal como se nos da en el *Comus,* de Milton, en *Holy War,* de Bunyan, y en muchos Autos medievales, incluyendo *The Castell of Perseveraunce.* El esquema mucho más simple de *The Canterbury Tales,* donde el único conflicto es el de proteger el ánimo de día feriado y de festejo contra los altercados, por no sé qué razón parece ser menos frecuente.

El cuerpo constituido que debe defenderse puede ser individual o social, o ambas cosas. Su aspecto individual aparece en la alegoría de la templanza en el libro segundo de *The Faerie Queene,* que es la natural continuación del libro primero, al tratar, en efecto, del tema más difícil que consiste en consolidar la inocencia heroica en este mundo, tras haber llevado a término la primera gran búsqueda. Guyon, el caballero de la templanza, tiene por antagonistas principales a Acrasia, señora de la Glorieta de la Dicha, y a Mammon. Estos representan a la "Belleza y al dinero", en sus aspectos de bienes instrumentales pervertidos en favor de metas ex-

ternas. La mente templada contiene su propio bien dentro de sí, siendo su requisito previo la continencia, razón por la cual tiene cabida en lo que hemos llamado el mundo inocente. La mente intemperante busca su propio bien en el objeto externo del mundo de la experiencia. Tanto la templanza como la intemperancia pueden llamarse naturales, pues una pertenece a la naturaleza como orden y la otra a la naturaleza como mundo caído. La tentación con que Comus solicita a la Dama se basa en una ambigüedad similar en lo que atañe al significado de la naturaleza. Una imagen central en esta fase del romance es la del castillo asediado, representada en Spenser por la Casa del Alma, que se describe en términos de la economía del cuerpo humano.

El libro quinto de *The Faerie Queene* trata del aspecto social de la misma fase: la leyenda de la justicia, en que el poder es requisito previo de la justicia, corresponde a la continencia en su relación con la templanza. Aquí nos topamos, en la visión de Isis y Osiris, con una imagen de la cuarta fase en que el monstruo es domeñado y controlado por la virgen, imagen que aparece de manera episódica en el Libro Primero conectada con Una, quien amansa a unos sátiros y a un león. Su prototipo clásico es la cabeza de la Gorgona en el escudo de Atenea. El tema de la inocencia o virginidad invencible se asocia con imágenes similares en la literatura, desde el niño que guía a los animales de presa en Isaías hasta Marina en el burdel de *Pericles,* y reaparece en las ficciones posteriores en que una heroína hace marcar el paso a un héroe inusitadamente truculento. Una parodia irónica del mismo tema constituye la base de la *Lysistrata,* de Aristófanes.

La quinta fase corresponde a la quinta fase de la comedia y, al igual que ella, es una visión de la experiencia desde arriba, reflexiva e idílica, en que el movimiento del ciclo natural ocupa usualmente un lugar destacado. Trata de un mundo muy semejante al de la segunda fase, salvo que el ánimo es más bien el de un retraimiento contemplativo o de una secuela de la acción, que el de los preparativos juveniles con respecto a ella. Se trata, como en la segunda fase, de un mundo erótico, pero presenta la experiencia como ya com-

prendida y no como un misterio. Este es el mundo de la mayoría de los romances de Morris, del *Blithedale Romance,* de Hawthorne, de la sabiduría inocente y madura de *The Franklin's Tale,* y de la mayoría de las imágenes del libro tercero de *The Faerie Queene.* En este último, al igual que en los romances tardíos de Shakespeare, señaladamente en *Pericles,* e incluso en *The Tempest,* notamos la tendencia a la estratificación moral de los personajes. Los amantes verdaderos se encuentran en la cúspide de una jerarquía de lo que bien pudiera llamarse imitaciones eróticas, que va bajando por los diversos grados de la lujuria y de la pasión hasta llegar a la perversión (Argante y Oliphant en Spenser; Antíoco y su hija en *Pericles).* Tal disposición de los personajes es coherente con respecto a la visión desapegada y contemplativa de la sociedad que se adopta en esta fase.

La fase sexta o del *penseroso* es, al igual que en la comedia, la última fase del romance. En la comedia muestra cómo la sociedad cómica estalla en pequeñas unidades o individuos; en el romance señala el final de un movimiento que va de la aventura activa a la contemplativa. Una imagen principal de esta fase, cara a Yeats, es la del anciano en la torre, el ermitaño solitario y absorto en sus estudios de magia u ocultismo. A nivel más popular y social, acoge lo que bien podría llamarse la ficción del arrumaco: el romance que se asocia físicamente con camas confortables, sillas junto a las chimeneas o sitios cálidos y, por lo general, acogedores. Rasgo característico de esta fase es el relato entre comillas, donde se nos presenta un decorado inicial con un pequeño grupo de personas que congenian entre sí, y luego el cuento de verdad, narrado por uno de los miembros. En *The Turn of the Screw* un nutrido grupo está narrando cuentos de fantasmas en una casa de campo; después se van algunas personas y un círculo más reducido y más íntimo se recoge en torno al relato decisivo. El despido inicial de los catecúmenos responde cabalmente al espíritu y a las convenciones de esta fase. Tales recursos tienen por efecto presentar la historia, a través de una niebla sosegada y contemplativa, como algo que nos distrae sin, por así decirlo, enfrentarse con nosotros, como

sí se nos enfrenta la tragedia.

Las colecciones de relatos basadas en el recurso del simposio, como el *Decamerón,* tienen aquí cabida. El *Earthly Paradise,* de Morris, es un ejemplo muy puro de esta fase: allí cierto número de los grandes mitos arquetípicos de la cultura griega y de la nórdica se encuentra personificado por un grupo de ancianos que abandonaron el mundo durante la Edad Media, rehusando que los hicieran reyes o dioses, y que ahora celebran un intercambio de mitos en un vano país del sueño. Aquí se entrelazan los temas de los ancianos solitarios, del grupo íntimo y del relato narrado. La disposición de los relatos en forma de calendario la vincula también con el simbolismo del ciclo natural. Otro modo muy concentrado, de tratar esta fase, se nos ofrece en *Between the Acts,* de Virginia Woolf, donde una obra de teatro que figura la historia de la vida inglesa se representa ante un grupo. La historia se concibe, no sólo como progresión sino como ciclo del que el público es término y, tal como se indica en la última página, asimismo principio.

Desde el *Anillo* de Wagner hasta la ciencia ficción podemos advertir la popularidad en aumento del arquetipo de la inundación. Por lo común, éste adopta la forma de algún desastre cósmico que destruye la entera sociedad ficcional a excepción de un pequeño grupo que inicia nuevamente la vida en algún sitio resguardado. Saltan a la vista las afinidades de este tema con el del grupo confortable que se las ha arreglado para aislarse del resto del mundo, y se nos devuelve otra vez la imagen el misterioso niño recién nacido que flota en el mar.

Queda por considerar un detalle importante del simbolismo poético. Se trata de la presentación simbólica del punto en que el mundo apocalíptico no desplazado y el mundo cíclico de la naturaleza se equiparan uno con otro y que proponemos se llame el punto de epifanía. Sus marcos más comunes son la cumbre de una montaña, la isla, la torre, el faro y la escala o escalera. Los cuentos folklóricos y las mitologías abundan en historias de un vínculo original entre el

cielo o el sol y la tierra. Tenemos escalas de flechas, cuerdas partidas a picotazos por aves malévolas y cosas por el estilo: tales historias son, a menudo, análogas a las historias bíblicas de la Caída y perduran en el tallo de frijol de Jack, en los cabellos de Rapunzel e incluso en el curioso detalle de folklore flotante que se conoce como el truco de la cuerda india. El movimiento que va de un mundo a otro puede simbolizarse por el fuego áureo que baja del sol como en la base mítica de la historia de Dánae, y por su réplica humana, el fuego encendido en el altar del sacrificio. El "escarabajo de oro", en el cuento de Poe, que nos hace parar mientes en el hecho de que el escarabajo egipcio era un emblema solar, se deja caer desde arriba, colgado de un hilo, por la cuenca del ojo de una calavera, sobre un árbol, y cae encima de un tesoro enterrado: el arquetipo, aquí, guarda estrecha relación con el complejo de imágenes que estamos examinando, en especial con algunas de sus versiones alquímicas.

En la Biblia, nos topamos con la escala de Jacob que, en *Paradise Lost,* se asocia con el diagrama cosmológico de Milton que consiste en un cosmos esférico que cuelga del cielo con un agujero en la parte superior. Existen varias epifanías de la cima del monte en la Biblia, siendo la más notable la Transfiguración; y la visión de la montaña en Pisgah, el final del camino a través del desierto, desde donde contempla Moisés la Tierra Prometida en la lejanía, está tipológicamente vinculada con ellas. Mientras los poetas aceptaron el universo tolemaico, el sitio natural que le tocaba al punto de epifanía era la cima de un monte justo debajo de la luna, el cuerpo celeste más inferior. El Purgatorio en Dante es una enorme montaña con un sendero que asciende en espiral en torno a ella, en cuya cima, a medida que el peregrino recupera gradualmente su inocencia perdida y se despoja del pecado original, se encuentra el jardín del Edén. En este punto se logra la prodigiosa epifanía apocalíptica de los cantos finales del Purgatorio. No deja de estar presente, por lo demás, el sentido de encontrarse uno entre un mundo apocalíptico de arriba y un mundo cíclico de abajo, ya que desde el jardín del Edén vuelven a caer sobre el mundo to-

dos los gérmenes de la vida vegetal mientras la vida humana pasa de largo.

En *The Faerie Queene,* hay una visión a la Pisgah en el libro primero, cuando San Jorge sube a la montaña de la contemplación y ve la ciudad celestial en la lejanía. Como el dragón que él tiene que matar es el mundo caído, se da un nivel de la alegoría en el cual su dragón es el espacio que lo separa a él de la ciudad distante. En el episodio correspondiente, en Ariosto, resulta más claro el vínculo entre la cima del monte y la esfera de la luna. Pero la elaboración más cabal del tema, en Spenser, es la brillante comedia metafísica que se conoce como *The Mutabilitie Cantoes,* donde el conflicto entre ser y devenir, entre Jove y la Mutabilidad, entre el orden y el cambio, queda resuelto en la luna. Las pruebas de la Mutabilidad descansan en los movimientos cíclicos de la naturaleza, pero estas pruebas se vuelven contra ella al demostrarse que son un principio del orden natural en vez de un mero cambio. En este poema la relación de los cuerpos celestes con el mundo apocalíptico no es la identificación metafórica, tal como sí lo es, al menos como convención poética, en el *Paradiso* de Dante, sino un símil: siguen estando dentro de la naturaleza y sólo en la estrofa final del poema aparece el real mundo apocalíptico.

El distingo entre los niveles implica aquí que puede haber formas análogas del punto de epifanía. Por ejemplo, puede presentarse en términos eróticos como un lugar de satisfacción sexual donde no existe visión apocalíptica sino meramente el sentido de alcanzar la cumbre de la experiencia en la naturaleza. Esta forma natural del punto de epifanía se llama en Spenser los *Jardines de Adonis.* Reaparece con el mismo nombre en el *Endymion,* de Keats, y es el mundo en que se adentran los amantes al final de *The Revolt of Islam,* de Shelley. Los Jardines de Adonis, como el Edén en Dante, son un lugar de germen en el que todo lo que está sujeto al orden cíclico de la naturaleza entra a su muerte, y de donde procede al efectuar su nacimiento. Los primeros poemas de Milton abundan, como los *Mutabilitie Cantoes,* en el sentido de una diferencia entre la naturaleza como orden

divinamente sancionado, la naturaleza de la música de las esferas, y la naturaleza como mundo caído y en gran parte caótico. Los Jardines de Adonis, en *Comus,* simbolizan la primera, y de ellos baja el espíritu guardián para velar por la Dama. La imagen principal de este arquetipo, Venus que vela por Adonis, es (por usar un distingo moderno) análoga, en términos de Eros, a la de la Virgen con el Niño en el contexto del Agape.

Milton recoge el tema de la visión a la Pisgah en *Paradise Reganed* que asume un principio elemental de la tipología bíblica según el cual los acontecimientos de la vida de Cristo repiten los de la historia de Israel. Israel va a Egipto traído por José, escapa a una matanza de inocentes, se separa de Egipto gracias al Mar Rojo, se organiza en doce tribus, anda cuarenta años por el desierto, recibe la ley desde el Sinaí y entra en la Tierra Prometida bajo "Josué a quien llaman Jesús los gentiles". Jesús va a Egipto en su infancia, llevado por José, escapa a una matanza de inocentes, es bautizado y reconocido como Mesías, anda cuarenta días por el destino, reúne a doce seguidores, predica el Sermón de la Montaña, salva a la humanidad muriendo en un madero y conquista, por lo tanto, la Tierra Prometida como real Josué. En Milton, la tentación corresponde a la visión de Moisés en Pisgah, salvo que la mirada se vuelve en dirección opuesta. Señala el punto culminante de la obediencia de Jesús a la ley, precisamente antes de que inicie su redención activa del mundo, y la secuencia de tentaciones consolida a mundo, demonio y carne en la persona de Satanás. El pináculo del templo representa aquí el punto de epifanía desde donde es precipitado Satanás mientras Jesús permanece impávido en la cúspide. La caída de Satanás nos hace recordar que el punto de epifanía es además la parte superior de la rueda, el punto de donde cae el héroe trágico. Este uso irónico del punto de epifanía ocurre en la Biblia en la historia de la Torre de Babel.

El cosmos tolemaico eventualmente desapareció, pero no así el punto de epifanía, aunque en la literatura más reciente se invierta a menudo de manera irónica o se le obligue a

aceptar las condiciones que dicta una exigencia mayor de verosimilitud. Teniendo esto en cuenta, uno puede ver todavía el mismo arquetipo en la escena final de la cima del monte en *Cuando los Muertos Resuciten,* de Ibsen, y en la imagen principal de *To The Lighthouse,* de Virginia Woolf. En la poesía tardía de Yeats y de Eliot se convierte en la imagen central unificadora. Títulos tales como *The Tower* y *The Winding Staircase* indican su importancia para Yeats, y el simbolismo lunar y el de las imágenes apocalípticas de *The Tower* y de *Saling to Byzantium* son ambos coherentes a carta cabal. En Eliot se trata de la llama alcanzada en el sermón del fuego de *The Waste Land,* en contraste con el ciclo natural que simboliza el agua, y que es, además, la "rosa multipétala" de *The Hollow Men. Ash Wednesday* nos hace volver de nuevo a la escalera de caracol del purgatorio y *Little Gidding* a la rosa ardiente donde hay un movimiento descendente del fuego, simbolizado por las lenguas ígneas del Pentecostés, y otro ascendente simbolizado por la pira de Hércules y su "túnica en llamas".

El mythos *del Otoño: la Tragedia*

Gracias, como de costumbre, a Aristóteles, la teoría de la tragedia se encuentra en mucho mejor estado que los otros tres *mythoi,* y podemos tratar de ella más brevemente ya que el terreno resulta más familiar. Si no fuera por la tragedia, todas las ficciones literarias podrían explicarse plausiblemente como expresiones de vínculos emotivos, ya sean de satisfacción de deseos o bien de repugnancia: la ficción trágica garantiza, por así decirlo, una cualidad desinteresada en la experiencia literaria. Es principalmente a través de las tragedias de la cultura griega que el sentido de la base natural auténtica del carácter del hombre entra en la literatura. En el romance los personajes siguen siendo, en gran parte, personajes de sueño; en la sátira tienden a ser caricaturas; en la comedia se tuercen sus acciones para adaptarlas a las exigencias del desenlace feliz. En la tragedia cabal los personajes principales se han emancipado del sueño, emancipa-

ción que es a la vez una limitación, ya que sigue estando presente el orden de la naturaleza. Por más tupidamente salpicada que esté una tragedia de fantasmas, prodigios, brujos u oráculos, sabemos que el héroe trágico no puede simplemente frotar una lámpara y evocar un genio para que lo saque de apuros.

Al igual que la comedia, la tragedia se estudia mejor y con mayor facilidad en el drama, pero no queda limitada al drama ni a las acciones que terminan en desastres. Obras de teatro que usualmente se llaman o se clasifican como tragedias, terminan en la serenidad, como *Cymbeline,* o incluso en la alegría, como *Alcestes* o *Esther,* de Racine, o en un temple ambiguo difícil de definir, como *Filoctetes.* Por otro lado, a la par que un temple en el que predomina lo sombrío participa de la unidad de la estructura trágica, concentrarse en el temple no intensifica el efecto trágico: si así fuera, podría ser *Titus Andronicus* la más poderosa de las tragedias de Shakespeare. El origen del efecto trágico ha de buscarse, como Aristóteles señala, en el *mythos* trágico o la estructura de la trama.

Es un lugar común de la crítica que la comedia tiende a habérselas con personajes dentro de un grupo social, mientras que la tragedia se concentra más en un individuo aislado. En el primer ensayo hemos expuesto nuestras razones para pensar que el típico héroe trágico se encuentra a medio camino entre lo divino y lo "demasiado humano". Esto debe ser verdad hasta en el caso de los dioses que mueren: Prometeo, por ser un dios, no puede morir, pero sufre por su simpatía hacia los "que mueren" *(brotoi)* u hombres "mortales", y hasta el sufrimiento tiene en sí algo infradivino. El héroe trágico tiene mucha grandeza si se compara con nosotros, pero existe otra cosa, algo del lado suyo que está enfrente del público, comparado con lo cual no deja él de ser pequeño. Esta otra cosa puede llamarse Dios, los dioses, el destino, el accidente, la fortuna, la necesidad, las circunstancias o cualquier combinación de estas cosas, pero sea lo que fuere, el héroe trágico es nuestro mediador con respecto a ello.

El héroe trágico se encuentra típicamente en lo alto de la rueda de la fortuna, a mitad de camino entre la sociedad humana en el suelo y algo de mayor grandeza en el cielo. Prometeo, Adán y Cristo están suspendidos entre el cielo y la tierra, entre un mundo de libertad paradisíaca y un mundo de servidumbre. Los héroes trágicos de tal modo constituyen los puntos de mayor altura en su paisaje humano que parecen los inevitables conductores del poder que los circunda, cual grandes árboles más propensos que un montón de hierbas a que los hiera un rayo. Los conductores pueden ser, por supuesto, tanto los instrumentos como víctimas del rayo divino: el Sansón de Milton destruye el templo filisteo a la par que a sí mismo, y Hamlet casi extermina a la corte danesa con su propia caída. Un no sé qué del aire de las cimas que se da en el trastrueque de los valores en Nietzsche se adhiere al héroe trágico: sus pensamientos no son los nuestros, como tampoco lo son sus hechos, incluso si, como Fausto, al infierno se va arrastrado por culpa de ellos. Por más elocuencia o afabilidad que demuestre, una reserva inescrutable es su trasfondo. Hasta los héroes siniestros —Tamburlaine, Macbeth, Creon— mantienen esta reserva y nos hacen parar mientes en que los hombres pueden morir de lealtad por un hombre malvado o cruel pero nunca por un compadre bonachón. Quienes más atraen la lealtad de los demás son aquellos que poseen mayor capacidad para sugerir en su modo de ser que no la necesitan, y desde la cortesía de Hamlet hasta la hosca fiereza de Ayax, los héroes trágicos andan envueltos en el misterio de su comunión con ese no sé qué cuyo más allá sólo podemos vislumbrar a través de ellos y que es origen, por igual, de su fuerza y de su suerte. En la frase que tanto fascinaba a Yeats, el héroe trágico deja que en su lugar "vivan" los sirvientes, y el centro de la tragedia se encuentra en el aislamiento del héroe, no en la traición de un villano, incluso cuando el villano es, como sucede a menudo, parte del héroe mismo.

En cuanto al no sé qué del más allá, varían sus nombres pero la forma en que se manifiesta es harto constante. Sea su contexto griego, cristiano o indefinido, la tragedia parece

culminar en una epifanía de la ley, de aquello que es y que debe ser. Difícilmente puede ser accidental el hecho de que las dos grandes elaboraciones del drama trágico, en la Atenas del siglo V y en la Europa del siglo XVII, sean contemporáneas de los adelantos de la ciencia jónica y renacentista. En semejante cosmovisión se considera a la naturaleza como un proceso impersonal que la ley humana imita lo mejor que puede, y esta relación directa entre el hombre y la ley natural se encuentra en primer plano. En la tragedia griega el sentido de que el destino es más fuerte que los dioses, en realidad, implica que los dioses existen primordialmente para ratificar el orden de la naturaleza y que si alguna personalidad, incluso si es divina, posee un genuino poder de veto sobre la ley, no es muy probable que quiera ejercerlo. En el cristianismo algo muy parecido es verdad con respecto a la personalidad de Cristo en relación con los decretos inescrutables del Padre. De modo similar, el proceso trágico en Shakespeare es natural en el sentido de que simplemente ocurre, sean cuales fueren su causa, explicación o relaciones. Los personajes pueden buscar a tientas concepciones de dioses que nos matan para su recreo, o una deidad que dé forma a nuestros fines, pero la acción de la tragedia no tolera nuestras preguntas, hecho que a menudo se transfiere a la personalidad de Shakespeare.

En su forma más elemental la visión de la Ley *(diké)* opera como *lex talionis* o venganza. El héroe provoca la enemistad o hereda una situación de enemistad, y el regreso del vengador constituye la catástrofe. La tragedia de venganza es una estructura trágica simple y, como casi la mayor parte de las estructuras simples, puede ser muy poderosa y a menudo, se mantiene como tema central incluso en las tragedias más complejas. En este caso, el acto original que provoca la venganza pone en marcha un movimiento antitético o de contrapeso, y la consumación del movimiento resuelve la tragedia. Esto ocurre con tanta frecuencia que casi podemos caracterizar el *mythos* total de la tragedia como binario, en contraste con el movimiento tripartito de saturnal que tiene la comedia.

Advertimos, no obstante, la frecuencia del recurso que

consiste en hacer que la venganza llegue de otro mundo, por intermedio de dioses, de espectros o de oráculos. Este recurso amplía las concepciones tanto de la ley como de la naturaleza más allá de los límites de lo evidente y de lo tangible. No por ello trasciende estas concepciones, ya que la ley natural es la que sigue manifestándose por medio de la acción trágica. Vemos aquí al héroe trágico romper un equilibrio en la naturaleza, concebida la naturaleza como un orden que abarca los dos reinos de lo visible y de lo invisible, equilibrio que tarde o temprano *debe* restablecerse. El restablecimiento del equilibrio es aquello que los griegos llamaban *némesis:* por lo demás, el agente o instrumento de la *némesis* puede ser la venganza de los hombres, la venganza de los espectros, la venganza de los dioses, la justicia divina, el accidente, el destino o la lógica de los acontecimientos, pero lo esencial es que la *némesis* ocurra, y ocurra impersonalmente, sin afectación, como se ejemplifica en *Edipo Rey* por la cualidad moral de la motivación humana que va en ella implicada. En la *Orestiada,* se nos lleva de una serie de movimientos de venganza a una visión última de la ley natural, un pacto universal en que la ley moral queda incluida y que respaldan los dioses en la persona de la diosa de la sabiduría. Aquí la *némesis,* al igual que su contrapartida, la ley mosaica en el cristianismo, no resulta abolida sino que se cumple: se despliega a partir de un sentido mecánico o arbitrario de un orden reestablecido, que representan las Furias, hasta el sentido racional de todo ello que expone Atenea. La aparición de Atenea no convierte a la *Orestiada* en una comedia sino que clarifica una visión trágica.

Existen dos fórmulas reductoras que a menudo se han usado para explicar la tragedia. Ninguna es del todo buena pero cada una está a punto de serlo, y por ser contradictorias no pueden dejar de representar opiniones excesivas o limitativas de la tragedia. Una de ellas es la teoría de que toda tragedia pone de manifiesto la omnipotencia de un destino externo. Y, desde luego, la abrumadora mayoría de tragedias nos deja con la impresión de la supremacía de un

poder impersonal y de la limitación del esfuerzo humano. Pero la reducción fatalista de la tragedia confunde la condición trágica con el proceso trágico: el destino, en la tragedia, normalmente llega a ser externo al héroe sólo *después* de que se ha puesto en marcha el proceso trágico. La *ananké* o *moira* de los griegos es, en su forma normal o pre-trágica, la condición interna que equilibra la vida. Aparece como necesidad externa o antitética sólo tras haber sido violada como condición de vida, así como la justicia es la condición interna de un hombre de bien pero el antagonista externo del criminal. Homero emplea una frase profundamente significativa para la teoría de la tragedia cuando hace que Zeus diga de Egisto que se está yendo *hiper moron, más allá del desino*

La reducción fatalista de la tragedia no establece la diferencia entre tragedia e ironía, y es, a su vez, significativo que hablemos de la ironía del destino más bien que de su tragedia. La ironía no necesita de una figura central excepcional: por regla general, cuanto más borroso el héroe más aguda es la ironía, cuando sólo se apunta a la ironía. Es la mezcla de heroísmo la que da a la tragedia su esplendor y vigor característicos. Normalmente el héroe trágico ha tenido a su alcance un destino extraordinario, a veces casi divino, y la gloria de esa visión original nunca se desvanece del todo de la tragedia. La retórica de la tragedia requiere la dicción más noble que puedan producir los más grandes poetas, y en tanto que la catástrofe es el final normal de la tragedia, ésta se equilibra por una grandeza de origen, un paraíso perdido igualmente significativos.

La otra teoría reductora de la tragedia consiste en que el acto que desencadena el proceso trágico ha de ser primordialmente una violación de la *ley moral,* sea humana o divina; en resumidas cuentas, que la *hamartia* o "falla" de Aristóteles ha de tener una conexión esencial con el pecado o la fechoría. No deja de ser cierto, a su vez, que la gran mayoría de los héroes trágicos están poseídos por la *hybris,* una mente orgullosa, apasionada, obsesa o sublime, que ocasiona una caída moralmente inteligible. Esta *hybris* es el agente normal que precipita la catástrofe, precisamente como en la

comedia la causa del desenlace feliz es, por lo común, algún acto de humildad, representado por un esclavo o por una heroína pobremente disfrazada. En Aristóteles la *hamartia* del héroe trágico se relaciona con la concepción ética que tiene Aristóteles de la *proairesis* o libre elección de un fin, y Aristóteles tiende, sin lugar a dudas, a pensar que la tragedia es moralmente, casi físicamente, inteligible. Ya se ha insinuado, no obstante, que la concepción de la catarsis que constituye el centro de la visión aristotélica de la tragedia, no es coherente con las reducciones morales de que pueda ser objeto. La piedad y el terror son sentimientos morales y, aunque vengan al caso, no están vinculadas con la situación trágica. Shakespeare siente especial predilección por plantar pararrayos morales a ambos lados de sus héroes, con el propósito de desviar la piedad y el terror: hemos hecho mención de Othello con Iago de un lado y Desdémona del otro, pero a su vez Hamlet tiene a Claudius y a Ophelia, Lear a sus hijas, e incluso Macbeth a Lady Macbeth y a Duncan. En todas estas tragedias se da el sentido de un misterio de vastísimo alcance, del que sólo es parte este proceso moralmente inteligible. El acto del héroe ha conectado un conmutador en una máquina más grande que su propia vida o incluso que su propia sociedad.

Todas las teorías de la tragedia como moralmente explicable, tarde o temprano van a dar en la pregunta: ¿no es acaso una figura trágica la víctima inocente (es decir, poéticamente inocente) en la tragedia, como Ifigenia, Cordelia, el Sócrates de la *Apología* platónica, el Cristo de la Pasión? No resulta muy convincente el intento de encontrar fallas morales decisivas en el caso de estos personajes. Cordelia da muestras de brillante ingenio, y acaso de ser un poquito terca, al negarse a lisonjear a su padre; y a Cordelia la ahorcan. Juana de Arco, en Schiller, tiene un momento de ternura para con un soldado inglés; y a Juana la queman viva, o lo habría sido si Schiller no hubiera tomado la decisión de sacrificar los hechos para guardar las apariencias de su teoría. Aquí nos estamos apartando de la tragedia y nos acercamos a una especie de desatinado relato de amonestación,

como el del niño malcriado a quien el toro cogió por hacer preguntas indiscretas. La tragedia, en pocas palabras, parece evitar la antítesis de la responsabilidad moral y del destino arbitrario, así como evita la antítesis entre el bien y el mal.

En el libro tercero de *Paradise Lost,* Milton representa a Dios arguyendo que hizo al hombre "Competente para no ceder, pero con libertad para caer". Dios sabía que Adán iba a caer, pero no lo obligó, y a base de ello no asume la responsabilidad legal. Tan malo es este argumento que Milton, en caso de que estuviera tratando de esquivar refutaciones, hizo bien en atribuírselo a Dios. El pensamiento y el acto no pueden separarse de este modo: si tuvo Dios previo conocimiento, tenía que saber, en el instante de crear a Adán, que estaba creando a un ser falible. Con todo, el pasaje no deja de ser turbador y sugestivo en extremo. Ya que *Paradise Lost* no es un mero intento de escribir una tragedia más, sino de exponer lo que Milton creía que era el mito arquetípico de la tragedia. Razón por la cual el pasaje constituye otro ejemplo de proyección existencial: la base real de la relación del Dios de Milton con Adán es la relación del poeta trágico con su héroe. El poeta trágico sabe que su héroe se va a encontrar en una situación trágica, pero ejerce todo su poder para no dar la impresión de haber manipulado esta situación para sus propios fines. Nos presenta a su héroe como Dios presenta a Adán a los ángeles. Si el héroe no ha tenido competencia para no ceder, el modo es puramente irónico; si no ha tenido libertad para caer, el modo es puramente romántico y sería la historia de un héroe invencible que ha de derrotar a todos sus antagonistas mientras la historia se ocupe de él. Ahora bien, la mayor parte de las teorías de la tragedia toman por norma una gran tragedia: así la teoría de Aristóteles se funda principalmente en *Edipo Rey* y la de Hegel en *Antígona.* Al ver la tragedia humana arquetípica en la historia de Adán, Milton estaba, por supuesto, de acuerdo con toda la tradición cultural judeocristiana y acaso las razones que derivan de la historia de Adán puedan correr mejor suerte en la crítica literaria que en los tópicos obligados a suponer la existencia real de Adán, sea

como hecho o como mera ficción legal. El monje de Chaucer, quien a las claras sabía lo que estaba haciendo, comenzó con Lucifer y con Adán, y bien podríamos seguir su ejemplo.

Adán, entonces, se encuentra en una situación humana heroica: está en lo más alto de la rueda de la fortuna, con el destino de los dioses casi al alcance de su mano. Pierde este destino de modo tal que a algunos sugiere reponsabilidad moral y a otros una conspiración del hado. Lo que hace es intercambiar una fortuna de libertad ilimitada por el destino implicado en las consecuencias del acto de intercambio, justo como, en el caso de un hombre que deliberadamente se arroja a un precipicio, la ley de gravedad actúa como destino durante el corto espacio que le queda de vida. Milton presenta el intercambio como un acto libre o *proairesis* en sí, un uso de la libertad para perderla. Y así como la comedia a menudo establece una ley arbitraria y luego organiza la acción para quebrantarla o esquivarla, asimismo la tragedia presenta el tema inverso de angostar una vida comparativamente libre dentro de un proceso de causalidad. Esto le ocurre a Macbeth cuando acepta la lógica de la usurpación, a Hamlet cuando acepta la lógica de la venganza, a Lear cuando acepta la lógica de la abdicación. El reconocimiento o *anagnorisis* que ocurre al final de la trama trágica no reside simplemente en el conocimiento que tiene el héroe de lo que le ha sucedido. —*Edipo Rey,* a despecho de su reputación como tragedia típica, constituye más bien un caso especial en este aspecto— sino el reconocimiento de la forma determinada de vida que el héroe ha creado para sí mismo, con la implícita comparación con la vida potencial increada a la que ha renunciado. El verso de Milton que trata de la caída de los demonios, "¡Oh cuán distinto el sitio desde donde cayeron!", al referirse, tal como lo hace, tanto al *quantum mutatus ab illo,* de Virgilio, como al "¡Cómo es que caíste del cielo, Oh Lucifer, hijo de la mañana!", de Isaías, combina los arquetipos clásicos y cristianos de la tragedia —ya que Satanás, por supuesto, al igual que Adán, gozaba de una gloria de origen. En Milton el complemento a la visión de

Adán en lo alto de la rueda de la fortuna y cayendo dentro del mundo de la rueda, es Cristo de pie en el pináculo del templo, urgido a caer por Satanás, pero que permanece inconmovible.

Tan pronto como cae, Adán entra en su propia vida creada que es también el orden de la naturaleza tal como lo conocemos. La tragedia de Adán se resuelve, por lo tanto, como todas las demás tragedias, en la manifestación de la ley natural. El entra en un mundo en que la existencia es trágica en sí misma, no la existencia modificada por un acto deliberado o inconsciente. Existir a secas es turbar el equilibrio de la naturaleza. Todo hombre natural es una tesis hegeliana, e implica una reacción: cada nuevo nacimiento provoca el retorno de una muerte vengadora. Este hecho, de por sí irónico y que ahora suele llamarse *Angst* (angustia), se vuelve trágico cuando recibe por añadidura un sentido del destino perdido y originalmente superior. Así pues, la *hamartia* de Aristóteles es condición de ser no causa de devenir: la razón por la cual Milton atribuye a Dios su dudoso argumento consiste en que está preocupado por retirar a Dios de una secuencia causal pre-determinada. Por un lado, el héroe trágico tiene la oportunidad de ser libre, por otro, la inevitable consecuencia de perder esa libertad. Los parlamentos de Rafael y de Miguel, respectivamente, representan en Milton estos dos aspectos de la situación de Adán. La misma situación se da incluso en el caso de un héroe o mártir inocente: en la historia de la Pasión ocurre en la oración de Cristo en Gethsemaní. La tragedia parece avanzar hacia un *Augenblick* o momento decisivo y, a partir de este punto, el camino hacia lo que pudo haber sido y el camino hacia lo que ha de ser pueden verse simultáneamente. Es decir, por el público: el héroe no puede verlos si se encuentra en estado de *hybris,* pues en tal caso el momento decisivo es para él un momento de vértigo, cuando la rueda de la fortuna inicia su inevitable movimiento cíclico hacia abajo.

En la situación de Adán existe un sentimiento, que en la tradición cristiana puede rastrearse, por lo menos, hasta San Agustín, de que el tiempo *comienza* con la Caída; que

la Caída desde la libertad al ciclo natural igualmente inició el movimiento del tiempo tal como lo conocemos. En otras tragedias también podemos descubrir el sentimiento de que la *némesis* se encuentra profundamente implicada en el movimiento del tiempo; sea como el hecho de estar fuera de onda en los asuntos humanos; sea como un reconocimiento de que el tiempo anda sin orden ni concierto; sea como un sentido de que el tiempo es el devorador de la vida, la boca del infierno en el momento anterior, cuando la potencia se convierte para siempre en acto; o, supremo horror, en el sentido que de él tiene Macbeth, como de un tic-tac tras otro en el reloj. En la comedia, el tiempo desempeña un papel redentor: descubre y saca a la luz lo que es esencial para el desenlace feliz. El subtítulo del *Pandosto,* de Greene, que es la fuente de *The Winter's Tale,* es *The Triumph of Time* y describe a la perfección la naturaleza de la acción en Shakespeare, en donde se introduce el tiempo como coro. Pero en la tragedia, la *cognitio* es normalmente el reconocimiento de la inevitabilidad de una secuencia causal en el tiempo, y los presentimientos y anticipaciones irónicas que la circundan se basan en un sentido del retorno cíclico.

En la ironía, a diferencia de la tragedia, la rueda del tiempo engloba completamente la acción y no existe el sentido de un contacto original con un mundo relativamente ajeno al tiempo. En la Biblia, a la caída trágica de Adán sucede su repetición histórica, la caída de Israel en el cautiverio egipcio, que constituye, por así decirlo, su confirmación irónica. Mientras se aceptó la versión que hiciera Geoffrey de la historia británica, la caída de Troya fue el acontecimiento correspondiente en la historia de Bretaña, y, así como la caída de Troya se inició con el uso inapropiado e idólatra de una manzana, también aquí se dieron paralelismos simbólicos. La obra más irónica de Shakespeare, *Troilus and Cressida,* presenta en Ulises la voz de la sabiduría mundana que expone con suma elocuencia las dos categorías primordiales de la perspectiva de la ironía trágica en el mundo caído: el tiempo y la cadena jerárquica del ser. La extraordinaria elaboración de la visión trágica del tiempo que hace el Zarathustra,

de Nietzche, en que la aceptación heroica del retorno cíclico se convierte en la aceptación sombríamente jubilosa de una cosmología de la recurrencia de lo idéntico, denota la influencia de una época de ironía.

Quien esté acostumbrado a pensar la literatura de manera arquetípica deberá reconocer en la tragedia una mimesis del sacrificio. La tragedia es una combinación paradójica de un sentido terrible de la rectitud (el héroe debe caer) y de un sentido piadoso del error (es una lástima que caiga). Hay una paradoja similar en los dos elementos del sacrificio. Uno de ellos es la comunión, la repartición entre un grupo de un cuerpo heroico o divino que los lleva a la unidad con, en la medida en que ellos son, ese cuerpo. El otro es el acto propiciatorio, el sentido de que, a pesar de la comunión, el cuerpo en realidad pertenece a otro poder, más grande e irascible en potencia. Con la tragedia las analogías rituales son más evidentes que las psicológicas, ya que es la ironía, no la tragedia, la que representa la pesadilla o sueño angustioso. Pero así como el crítico literario encuentra más sugestivo a Freud en lo que atañe a la teoría de la comedia, y a Jung en lo que atañe al romance, asimismo para la teoría de la tragedia naturalmente se acude a la psicología de la voluntad de poder, tal como la expusieron Adler y Nietzsche. Aquí uno se topa con una voluntad "Dionisíaca" agresiva, embriagada por los sueños de su propia omnipotencia, que interfiere con el sentido "Apolíneo" de un orden externo e inmutable. Como mímesis del rito, el héroe trágico no es realmente muerto ni devorado, pero sigue teniendo lugar lo que corresponde en el arte: una visión de la muerte que atrae a los sobrevivientes hacia una nueva unidad. Como mímesis del sueño, el inescrutable héroe trágico, al igual que el cisne silencioso y altivo, sólo es capaz de hablar cuando está a punto de morir y el público, como el poeta en *Kubla Khan,* revive el canto dentro de sí mismo. Con su caída, el mundo grandioso de un más allá que su espíritu gigante había cegado, por un instante se hace visible, pero hay también un sentido del misterio y de la lejanía de ese mundo.

Si es que no nos equivocamos al insinuar que el romance, la tragedia, la ironía y la comedia son episodios todos de un mito cabal de la búsqueda, podemos ver de qué modo la comedia puede contener en sí una tragedia en potencia. En el mito el héroe es un dios, razón por la cual no muere, y si muere resucita. El patrón ritual que constituye el trasfondo de la catarsis de la comedia es la resurrección que sigue a la muerte, la epifanía o manifestación del héroe resucitado. En Aristófanes, el héroe, que pasa a menudo por un punto de muerte ritual, recibe el tratamiento que se le debe a un dios resucitado, es aclamado como nuevo Zeus o se le otorgan los honores casi divinos de un vencedor olímpico. En la Comedia Nueva, el cuerpo humano es al mismo tiempo un héroe y un grupo social. La trilogía de Esquilo daba lugar a una comedia de sátiros que, según dicen, tenía afinidad con las festividades de primavera. También el cristianismo considera la tragedia como un episodio de la comedia divina, dentro del esquema más amplio de la redención y de la resurrección. El sentido de la tragedia como preludio de la comedia parece casi inseparable de todo aquello que es explícitamente cristiano. La serenidad del doble coro final en la *Pasión Según San Mateo* a duras penas podría haberse logrado si el compositor y su público hubiesen ignorado que la historia no terminaba sin más. Tampoco la muerte de Sansón hubiese inducido a una "calma mental, toda pasión rendida", si Sansón no fuera un prototipo de Cristo resucitado que, a su debido momento, se relacionó con el fénix.

Este es un ejemplo del modo en que los mitos explican los principios estructurales que dan trasfondo a los hechos literarios acostumbrados; en este caso, el hecho de lograr que una acción sombría termine felizmente es harto fácil, pero invertir el procedimiento es casi imposible. (Por supuesto, experimentamos natural desagrado al ver cómo situaciones placenteras terminan desastrosamente, pero si el poeta opera sobre una base estructural sólida, nuestros gustos y disgustos naturales nada tiene que ver con ello). Hasta Shakespeare, que puede hacer lo que le da la gana, jamás

lo hace del todo. La acción de *King Lear,* que parece enfilar hacia una especie de serenidad, de pronto se retuerce en un paroxismo cuando ahorcan a Cordelia, proporcionando un final que la escena rehusó representar durante más de un siglo; pero ninguna de las tragedias de Shakespeare nos impresiona tanto como una comedia que fracasa —*Romeo and Juliet* tiene en sí trazas de semejante estructura. De ahí que, en tanto una tragedia puede, por supuesto, incluir una acción cómica, la incluye sólo de manera episódica como contraste subordinado o trama secundaria.

La caracterización de la tragedia es muy parecida a la de la comedia en sentido inverso. Sea cual fuere su origen, la *némesis* es un *eiron* y puede hacer acto de presencia a través de una gran diversidad de agentes, desde los dioses iracundos hasta los malvados hipócritas. Observamos en la comedia tres tipos principales entre los personajes del *eiron:* una figura benévola que se retira y retorna, el esclavo pícaro o *vicio,* y el héroe y la heroína. La contrapartida trágica del *eiron* que se retira nos la ofrece el dios que decreta la acción trágica, como Atenea en *Ayax* o Afrodita en *Hipólito;* un ejemplo cristiano es Dios Padre en *Paradise Lost.* También puede ser un fantasma, como el padre de Hamlet; o ni siquiera tiene que ser una persona sino simplemente una fuerza invisible que sólo se conoce por sus efectos, como la muerte que tranquilamente se apodera de Tamburlaine cuando llega su hora. A menudo, tal como ocurre en la tragedia de venganza, se trata de un acontecimiento anterior a la acción, del que es consecuencia la tragedia misma.

La contrapartida trágica del vicio o esclavo pícaro puede discernirse en el adivino o profeta quien prevé el fin inevitable, más de lo que el héroe mismo puede ver, como Tiresias. Ejemplo más próximo lo ofrece el villano maquiavélico del drama isabelino, quien, al igual que el vicio en la comedia, es un catalizador oportuno de la acción por exigir un mínimo de motivaciones, siendo un principio autógeno de malevolencia. Lo mismo que el vicio cómico, tiene también algo de *architectus* o proyección de la voluntad del autor,

en este caso en favor de un final trágico. "Tracé este paisaje nocturno", dice el Lodovico de Webster, "y ha sido lo mejor que hice". Iago domina la acción de *Othello* casi hasta el punto de ser la contrapartida trágica del rey negro o malvado encantador del romance. Las afinidades del malvado maquiavélico con lo diabólico son naturalmente estrechas, y hasta puede ser un diablo real como Mefistófeles, pero el sentido de pavor que acompaña a un agente de la catástrofe también puede convertirlo en algo así como el sumo sacerdote de un sacrificio. Hay algo de ello en el Bosola, de Webster. *King Lear* cuenta con su villano maquiavélico en Edmund, y Edmund contrasta con Edgar. Edgar, con su aturdidor surtido de disfraces, su modo de presentarse ante los ciegos o a los locos desempeñando distintos papeles, su tendencia a aparecer al tercer toque de la trompeta y a llegar justo en el momento oportuno, como la catástrofe de la antigua comedia, parece ser un experimento de nuevo tipo, una especie de virtud trágica, si se me permite acuñar esta palabra por analogía, la contrapartida, en el orden de la naturaleza, de un ángel custodio o de un acompañante parecido en el romance.

El héroe trágico habitualmente pertenece, por supuesto, al grupo *alazon,* impostor en el sentido de que se engaña a sí mismo o padece vértigo por causa de la *hybris.* En muchas tragedias comienza como figura semidivina, ante sus propios ojos por lo menos, y entonces se desencadena una dialéctica inexorable que separa la pretensión divina de la realidad humana . "Dijéronme que yo era todo", dice Lear: "puras mentiras; no estoy a prueba de tercianas". El héroe trágico está por lo común, revestido de suprema autoridad, pero se encuentra, a menudo, en la posición más ambigua de un *tyrannos* cuyo gobierno depende de sus propias capacidades, en vez de ser un monarca (o *basileus*) puramente hereditario o *de jure,* como Duncan. Este último es símbolo más directo de la visión del origen o de los derechos de nacimiento y resulta, a menudo, una víctima un tanto patética, como Ricardo II o incluso Agamenón. Las figuras de carácter paterno en la tragedia conservan la misma ambivalencia que de-

muestran en todas las restantes formas.

En la comedia descubrimos que el término *bomolochos* o bufón no tiene por qué limitarse a la farsa sino que puede extenderse hasta abarcar a personajes cómicos que son primordialmente animadores, cuya función consiste en incrementar o concentrar el temple cómico. El tipo contrastante que ocupa el lugar correspondiente en la tragedia es el suplicante, el personaje, con frecuencia femenino, que da la imagen de un desamparo y abandono implacables. Una figura de esta clase es patética y el *pathos,* aunque parezca un ánimo más manso y sosegado que la tragedia es aún más terrible. Su base es la exclusión de un individuo con respecto a un grupo, razón por la cual afecta al miedo más profundo que llevamos dentro —miedo mucho más hondo que el espantajo relativamente acomodaticio y sociable del infierno. En la figura del suplicante, la piedad y el terror se llevan al más alto diapasón de intensidad posible y las pavorosas consecuencias de rechazar al suplicante, para todos a quienes concierna, es tema principal de la tragedia griega. Las figuras suplicantes son, a menudo, mujeres amenazadas por la muerte o la violación, o bien niños, como el Príncipe Arthur en *King John.* La fragilidad de Ophelia, en Shakespeare, denota afinidad con el tipo suplicante. También el suplicante se encuentra, a menudo, en la posición estructuralmente trágica de haber perdido su puesto en la grandeza: tal es la posición de Adán y Eva en el libro décimo de *Paradise Lost,* de las troyanas tras la caída de Troya, de Edipo en la tragedia de Colona y así por el estilo. Una figura subordinada que desempeña el papel de concentrar el ánimo trágico es el mensajero que, por regla general, anuncia la catástrofe en la tragedia griega. En la escena final de la comedia, cuando el autor habitualmente trata de hacer que todos sus personajes salgan a escena al mismo tiempo, advertimos a menudo la introducción de un nuevo personaje, generalmente el mensajero portador de un fragmento que le faltaba a la *cognitio,* tal como Jaques de Boys en *As You Like It* o el médico apacible de *All's Well,* quien representa la contrapartida cómica.

Finalmente, la contrapartida trágica del denegador del festejo en la comedia puede discernirse en un tipo trágico del hombre de buena fe, quien puede ser a secas el amigo fiel del héroe, como Horatio en *Hamlet,* pero que es, a menudo, un crítico de la acción trágica sin pelos en la lengua, como Kent en *King Lear* o Enobarbus en *Antony and Cleopatra.* Semejante personaje se encuentra en posición de rechazar, o por lo menos de resistir, el movimiento trágico hacia la catástrofe. En *Paradise Lost,* resulta similar el papel que desempeña Abdiel en la tragedia de Satanás. Las figuras conocidas de Casandra y Tiresias combinan este papel con el del adivino. Tales figuras, cuando hacen su aparición en una tragedia sin coro, se llaman con frecuencia personajes de coro, ya que ejemplifican una de las funciones esenciales del coro trágico. En la comedia, se forma una sociedad en torno al héroe: en la tragedia, el coro, por más fiel que sea, por lo común representa a la sociedad de la que queda aislado gradualmente el héroe. Razón por la cual, lo que expresa es una norma social con la que puede medirse la *hybris* del héroe. De ningún modo es el coro la conciencia del héroe; al contrario, rara vez lo incita a su *hybris* o lo precipita a una acción desastrosa. El coro o el personaje de coro es, por así decirlo, el germen embrionario de la comedia dentro de la tragedia, así como el denegador del festejo, el melancólico Jacques o Alceste, es el germen trágico dentro de la comedia.

En la comedia, las afinidades eróticas y sociales del héroe se combinan y unifican en la escena final; la tragedia habitualmente hace que el amor y la estructura social sean fuerzas irreconciliables y en pugna, conflicto que reduce el amor a la pasión y la actividad social a un deber prohibitivo e imperativo. La comedia se preocupa sobremanera por integrar la familia y en adaptar la familia a la sociedad como un todo; la tragedia se preocupa sobremanera por destruir la familia y por oponerla al resto de la sociedad. Esto es lo que nos ofrece el arquetipo trágico de Antígona, del que son simplificaciones moralizadoras el conflicto entre el amor y el honor en el drama clásico francés, entre *Neigung* y *Pfli-*

*cht** en Schiller, entre la pasión y la autoridad en los autores de la época jacobina. Por otro lado, así como a menudo la heroína de la comedia anuda la acción, asimismo resulta evidente que la figura femenina principal de una acción trágica ha de polarizar muchas veces el conflicto trágico. Eva, Elena, Gertrude y Emily en *The Knight's Tale* son ejemplos a la mano: el papel estructural de Briseida en la *Iliada* es semejante. La comedia elabora las relaciones adecuadas de sus personajes e impide que los héroes se casen con sus hermanas o sus madres; la tragedia ofrece el desastre de Edipo o el incesto de Siegmund. En la tragedia hay harto orgullo de raza y de los derechos de nacimiento, pero su tendencia general es la de aislar a una familia reinante o noble del resto de la sociedad.

Las fases de la tragedia van de lo heroico a lo irónico, correspondiendo las tres primeras a las tres primeras fases del romance y las tres últimas a las tres últimas de la ironía. La primera fase de la tragedia es aquella en que el personaje principal recibe la mayor dignidad posible en contraste con los demás personajes, de modo que tenemos la impresión de estar en presencia de un ciervo acosado por lobos. Los orígenes de la dignidad son la valentía y la inocencia, y en esta fase el héroe o la heroína es, por lo común, inocente. Esta fase corresponde al mito del nacimiento del héroe en el romance, tema que ocasionalmente se incorpora a una estructura trágica, como en *Athalie,* de Racine. Pero debido a la dificultad inusitada de lograr que un niño sea un personaje dramático interesante, la figura principal y típica de esta fase es la mujer calumniada, a menudo una madre con un hijo cuya legitimidad se pone en duda. Una serie de tragedias basadas en la figura de Griselda tienen aquí cabida y van de la *Octavia,* de Séneca, a la Tess, de Hardy, incluyendo la tragedia de Hermione en *The Winter's Tale.* Si leemos a *Alcestes* como tragedia, no podemos dejar de considerarla

* Neigung (la inclinación), Pflicht (el deber).

como una tragedia de esta fase en la que la muerte violenta a Alcestes, cuya fidelidad luego se reivindica cuando ella retorna a la vida. También *Cymbeline* tiene aquí cabida: en esta obra el tema del nacimiento del héroe aparece fuera de escena, ya que Cymbeline era rey de Bretaña en el momento del nacimiento de Cristo y la paz alciónica en que la obra termina hace tácita referencia a ello.

Ejemplo aún más claro, y en verdad uno de los más grandes de la literatura inglesa, es *The Duchess of Malfi*. La Duquesa posee la inocencia de una vida abundante, en medio de una sociedad enferma y melancólica donde el hecho de que ella "goce de juventud y un poco de belleza" es precisamente el motivo de que la odien. Ella también nos hace parar mientes en que una de las características esenciales de la inocencia en el mártir son las pocas ganas de morir. Cuando Bosola llega para asesinarla hace esfuerzos complicados para que ella quede "prendada a medias de la muerte tranquila" y para insinuar que la muerte es en verdad una liberación. Los motivos de su intento estriban en una piedad tétricamente controlada y, a grandes rasgos, es el equivalente de la esponja de vinagre en la Pasión. Cuando la Duquesa, acorralada, dice "Soy todavía la Duquesa de Malfi", teniendo "todavía" su peso cabal de "siempre", comprendemos por qué incluso después de su muerte su invisible presencia continúa siendo el personaje más vital de la obra. *The White Devil* trata esta misma fase según el modo de la parodia irónica.

La segunda fase corresponde a la juventud del héroe romántico y es, de un modo u otro, la tragedia de la inocencia en el sentido de la inexperiencia y atañe habitualmente a la gente joven. Podría ser simplemente la tragedia de una vida juvenil truncada, como en las historia de Ifigenia y de la hija de Jefté, de Romeo y Julieta o, en una situación más compleja, en la azorada mezcla de idealismo y de gazmoñería que lleva a Hipólito al desastre. La simplicidad de Juana, en Shaw, y su falta de sabiduría mundana le dan aquí igual cabida. Para nosotros, sin embargo, en la fase predomina la tragedia arquetípica del mundo verde y dorado, la pérdida

de la inocencia de Adán y Eva, quienes, por más abrumador que sea el peso de la carga doctrinal que han de acarrear, dramáticamente seguirán estando siempre en la postura de niños desconcertados por su primer contacto con una situación adulta. En muchas tragedias de este tipo el personaje principal sobrevive, de modo que la acción concluye con cierto ajuste a una experiencia nueva y más dura. "Sé de aquí en adelante que obedecer es lo mejor", dice Adán, cuando Eva y él, cogidos de la mano, salen al mundo que tienen por delante. Un corte menos claro, pero que obedece a una decisión similar, ocurre cuando a Filoctetes, cuya llaga provocada por una serpiente nos recuerda un poco a Adán, se lo llevan de su isla a la guerra de Troya. *El Pequeño Eyolf,* de Ibsen, es una tragedia de esta fase y con la misma conclusión con secuelas, en la que son los personajes adultos quienes se educan por la muerte de un niño.

La tercera fase, que corresponde al tema central de la búsqueda en el romance, es la tragedia en la que el énfasis recae con fuerza en el éxito o la consumación de la hazaña del héroe. La Pasión tiene aquí cabida, al igual que todas las tragedias en las que el héroe de algún modo es, o está relacionado con, un prototipo de Cristo, como *Samson Agonistes.* La paradoja de la victoria dentro de la tragedia puede expresarse mediante una doble perspectiva en la acción. Sansón es el bufón de un carnaval filisteo y simultáneamente un héroe trágico para los israelitas, pero la tragedia finaliza en el triunfo y el carnaval en la catástrofe. Lo mismo vale en gran parte para el Cristo escarnecido de la Pasión. Uno de los más grandes ejemplos dramáticos es *Edipo en Colona,* donde nos encontramos con la habitual forma binaria de una tragedia condicionada por un acto trágico anterior y que, esta vez, termina, no en un segundo desastre sino en una plena y generosa serenidad que trasciende con mucho a la mera resignación ante el Destino. En la literatura narrativa podemos citar la última lucha de Beowulf con el dragón, el complemento de su búsqueda de Grendel. El *Henry V,* de Shakespeare, es una búsqueda romántica que culmina en el éxito y que se vuelve trágica por su implícito contexto:

todo el mundo sabe que el Rey Henry murió casi enseguida y que sesenta años de desastre initerrumpido le tocaron a Inglaterra —por lo menos, si alguien del público de Shakespeare no estaba enterado de ello, su ignorancia, indudablemente, no era culpa del autor.

La cuarta fase es la típica caída del héroe por *hybris* y por *hamartia* que ya hemos examinado. En esta fase cruzamos la línea fronteriza entre la inocencia y la experiencia que señala, igualmente, de qué lado cae el héroe. En la quinta fase, el elemento irónico va en aumento, disminuye el heroico y los personajes parecen más distantes y dentro de una perspectiva más reducida. *Timon Of Athens* nos impresiona como más irónica y menos heroica que las tragedias más conocidas, no por el mero hecho de ser Timon un héroe más bien de clase media, quien tiene que comprar la autoridad que posee sino porque es muy fuerte la impresión de que, en cierto modo, el suicidio de Timon no ha logrado ir plena y heroicamente *al grano.* Extrañamente, Timón está aislado de la acción final en que la brecha entre Alcibíades y los atenienses se cierra sobre su cabeza, en flagrante contraste con los finales de la mayoría de las demás tragedias, en las que a nadie se permite llevarse los aplausos en desmedro del personaje principal.

La perspectiva irónica se logra en la tragedia colocando a los personajes en un estado de libertad inferior a la del público. Para un público cristiano, un marco pagano o del Antiguo Testamento es irónico en este sentido, ya que muestra a sus personajes moviéndose según las condiciones de una ley, sea judaica o natural, de la que el público, en teoría por lo menos, ha sido redimido. *Samson Agonistes,* aunque es un caso único en la literatura inglesa, ofrece una combinación de la forma clásica con un tópico hebreo que el más grande de los autores trágicos de la época, Racine, alcanzó igualmente, al final de su vida, en *Athalie* y en *Esther.* De modo semejante, al epílogo de *Troilus,* de Chaucer, pone a una tragedia del amor cortés en su relación histórica con los "viejos escabrosos ritos de los paganos". Se supone que los acontecimientos de la historia británica en Geoffrey de

Monmouth son contemporáneos de los del Antiguo Testamento y el sentido de la vida bajo la ley por todas partes está presente en *King Lear.* El mismo principio estructural explica el uso de la astrología y de otras tramoyas fatalistas relacionadas con las ruedas en rotación del destino o de la fortuna. Romeo y Julieta tienen mala estrella y Troilus pierde a Cryseide porque cada quinientos años Júpiter y Saturno se encuentran con la luna creciente en Cáncer y exigen otra víctima. La acción trágica de la quinta fase presenta, en su mayor parte, la tragedia del rumbo perdido y de la falta de conocimiento, a semejanza de la segunda fase, salvo que su contexto es el mundo de la experiencia adulta. Entran aquí *Edipo Rey* y todas las tragedias y episodios trágicos que sugieren la proyección existencial del fatalismo y que, como gran parte del *Libro de Job,* parecen suscitar interrogantes metafísicas o teológicas más que sociales o morales.

Con todo, *Edipo Rey* ya está avanzando hacia la sexta fase de la tragedia, un mundo de choque y horror en que las imágenes principales son imágenes del *sparagmos,* es decir, de canibalismo, mutilación y tortura. La reacción específica que se conoce como choque es apropiada a una situación de crueldad o ultraje. (El choque secundario o falso que produce el ultraje a un vínculo u obsesión de carácter emotivo, tal como ocurrió en la acogida que le hiciera la crítica a *Jude the Oscure* o a *Ulysses,* no tiene fundamento en la crítica, ya que el falso choque es una resistencia solapada a la autonomía de la cultura). Cualquier tragedia puede tener una o más escenas chocantes, pero la tragedia de la sexta fase produce el choque en su totalidad, en su cabal efecto. Esta fase es más común como aspecto subordinado de la tragedia que como su tema principal, ya que el horror o la desesperación sin límites provoca una cadencia difícil. *Prometeo encadenado* es una tragedia de esta fase, aunque esto sea, en parte, una ilusión debida a su aislamiento con respecto a la trilogía a la que pertenece. En estas tragedias, el héroe se encuentra en un paroxismo o humillación demasiado grandes como para obtener el privilegio de una postura heroica, razón por la cual resulta habitualmente más fácil

convertirlo en un héroe malvado, como el Barrabás, de Marlowe, aunque Faustus también pertenece a esta misma fase. Séneca sintió predilección por ella y legó a los isabelinos su interés por lo horrendo, efecto que habitualmente guarda relación con la mutilación, como cuando Ferdinand hace como que va a darle la mano a la Duquesa de Malfi y le da en cambio la mano de un muerto. *Titus Andronicus* es un experimento en el horror senequista de la sexta fase, que da gran importancia a la mutilación y da muestras de un pronunciado interés, a partir de la escena inicial, por el simbolismo sacrificatorio de la tragedia.

Al final de esta fase alcanzamos un punto de epifanía demoníaca donde vemos o vislumbramos la visión demoníaca no desplazada, la visión del *Inferno.* Sus principales símbolos, además de la prisión y del manicomio, son los instrumentos de la muerte por tortura, siendo la cruz al atardecer la antítesis de la torre bajo la luna. Un fuerte elemento de rito demoníaco en los ajusticiamientos públicos y en diversiones similares de la chusma se explota en el mito trágico e irónico. Dar tormento en la rueda se convierte en la rueda de fuego de Lear; azuzar a los perros contra un oso es una imagen que le cuadra a Gloucester y a Macbeth; y para Prometeo crucificado, la humillación de estar expuesto, el horror de ser mirado, son mayor desgracia que el mismo dolor. *Derkou theama* (contemplen el espectáculo; dejen ya de mirar) es su grito más amargo. La incapacidad del ciego Sansón, en Milton, de devolver mirada por mirada es su mayor tormento, y lo obliga a gritarle a Dalilah, en uno de los pasajes más terribles de todo el drama trágico, que si ella lo toca la va a hacer pedazos.

El mythos *del Invierno: la Ironía y la Sátira*

Llegamos ahora a los patrones míticos de la experiencia, a los intentos de dar forma a las ambigüedades y complejidades veleidosas de la existencia no idealizada. No podemos descubrir estos patrones meramente en el aspecto de representación, o mimético, de esta literatura, ya que ese aspecto

es el del contenido y no el de la forma. En calidad de estructura, el principio central del mito irónico se deja abordar mejor como parodia del romance: la aplicación de las formas míticas románticas a un contenido más realista que a ellas se ajusta de modo insospechado. Nadie en el romance, protesta Don Quijote, jamás pregunta quién paga el alojamiento del héroe.

La diferencia principal entre la ironía y la sátira es que la sátira es una ironía militante: sus normas morales son relativamente claras y asume criterios con los cuales se miden lo grotesco y lo absurdo. La pura invectiva o el insulto ("dimes y diretes") es una sátira en la que hay relativamente poca ironía: por otro lado, cada vez que un lector no está seguro de cuál es la actitud del autor o de cuál se supone que sea la suya, hay ironía con relativamente poca sátira. *Jonathan Wild,* de Fielding, es ironía satírica: algunos juicios morales categóricos que emite el narrador (como en la descripción de Bagshot en el capítulo doce) están de acuerdo con el decoro de la obra, pero estarían fuera de lugar en *Madame Bovary,* por ejemplo. La ironía es coherente a la vez con un absoluto realismo del contenido y con la supresión de la actitud que podría tener el autor. La sátira exige en prenda, por lo menos, la fantasía o un contenido que el lector pueda reconocer como grotesco, y por lo menos, un criterio moral implícito, siendo este último esencial en una actitud militante con respecto a la experiencia. Algunos fenómenos, tales como los estragos de la enfermedad, pueden llamarse grotescos, pero burlarse de ellos no redundaría en una sátira muy eficaz. El satírico tiene que seleccionar sus disparates y el acto de selección es un acto moral.

La plausibilidad del argumento de *The Modest Proposal,* de Swift, tiene una especie de blandenguería mental: uno está casi a punto de sentir que el narrador no es sólo razonable sino también bondadoso; sin embargo, ese "casi" nunca podrá desprenderse de la reacción de cualquier hombre en sus cabales, y mientras siga en sus trece la modesta proposición no podrá dejar de ser a la vez fantástica e inmoral. Cuando en otro pasaje Swift dice de pronto: "Pero me pesa

demasiado el corazón para seguir por más tiempo con esta ironía", está hablando de la sátira, que falla cuando su contenido es demasiado real y opresivo como para permitir que se mantenga el tono fantástico o hipotético. De ahí que la sátira sea una ironía que está estructuralmente cerca de lo cómico; el conflicto cómico entre las dos sociedades, una normal y la otra absurda, se refleja en su doble punto focal de moralidad y de fantasía. La ironía con un poco de sátira es el residuo no heroico de la tragedia que se centra en un tema de derrota perpleja.

Dos cosas, pues, son esenciales a la sátira; una es el ingenio o humor basado en la fantasía o en un sentido de lo grotesco o de lo absurdo; la otra es un objeto que atacar. El ataque sin humor, o reprobación pura, constituye uno de los límites de la sátira. Límite muy nebuloso, ya que la invectiva es una de las formas más amenas del arte literario, así como el panegírico es una de las más aburridas. Es dato establecido en literatura el hecho de que nos guste oír hablar mal de la gente y de que nos aburra oír cómo la alaban, y casi cualquier reprobación, si es lo suficientemente enérgica, hará que el lector se deje ganar por una especie de placer que pronto aflora en una sonrisa. Para atacar algo, el escritor y el público tienen que estar de acuerdo con respecto a su carácter indeseable, lo cual significa que el contenido de gran parte de la sátira que se basa en odios nacionales, en esnobismos, en prejuicios y en piques personales pasa de moda con gran rapidez.

Pero el ataque en literatura jamás puede ser pura expresión de un odio meramente personal o incluso social, sea cual fuere la motivación que pueda tener, ya que las palabras que expresan el odio, a diferencia de la enemistad, son de muy corto alcance. Casi las únicas de que disponemos proceden del mundo animal, pero llamar a un hombre cerdo o burro, o perra a una mujer, proporciona una satisfacción severamente restringida, ya que la mayor parte de las cualidades desagradables del animal son proyecciones humanas. Tal como en Shakespeare, Tersites se expresa de Melenao: "¿en cuál forma, que no sea la suya, un ingenio sazonado con ma-

licia y una malicia a fuerza de ingenio debería convertirlo? Si en asno, nada sería; pues tan asno es como buey; si en buey, nada sería; pues tan buey es como asno". Para que el ataque sea eficaz debemos alcanzar una especie de nivel impersonal y que comprometa al atacante, aunque sólo sea por implicación, con un criterio moral. El satírico, por lo común, sigue una línea de moral elevada. Pope afirma que es: "Amigo sólo de la virtud y sus amigos", insinuando que él es realmente así cuando medita sobre la pulcritud de la ropa interior que lleva puesta la dama que le dio calabazas.

El humor, al igual que el ataque, se basa en la convención. El mundo del humor es un mundo rigurosamente estilizado en donde a los escoceses generosos, a la mujeres sumisas, a las suegras adorables y a los profesores con presencia de ánimo no se les permite existir. Todo humor exige el consenso de que determinadas cosas, tales como la imagen de una mujer que le pega a su marido en una tira cómica, son convencionalmente graciosas. Presentar una tira cómica en la que un marido le pega a su mujer ofendería al lector, porque ello significaría aprender una convención nueva. El humor de la fantasía pura, el otro límite de la sátira, pertenece al romance, aunque allí no se encuentre a sus anchas, ya que el humor percibe lo incongruente, y las convenciones del romance se idealizan. En su mayor parte la fantasía vuelve a caer en la sátira, atraída por una poderosa corriente de fondo que, a menudo, se llama alegoría pero que puede describirse como la referencia implícita a la experiencia en la percepción de lo incongruente. El Caballero Blanco, en *Alicia,* quien creía que uno debe estar preparado para todo y que, por lo tanto, puso tobilleras en torno a las patas de su caballo para protegerlo contra las mordeduras de los tiburones, puede considerarse como pura fantasía. Pero cuando procede a cantar una complicada parodia de Wordsworth comenzamos a olfatear el olor acre y picante de la sátira y cuando le echamos un segundo vistazo al Caballero Blanco reconocemos un tipo de personaje que guarda estrecha relación a la vez con el Quijote y con el pedante de la comedia.

Como en este *mythos* nos topamos con la dificultad de

tener que enfrentarnos con dos palabras, resulta más simple, si el lector ya está acostumbrado a nuestra secuencia de seis fases, comenzar por ellas y describirlas en su orden, en vez de abstraer una forma típica y de examinarla en primer lugar. Las tres primeras son fases de sátira y corresponden a las tres fases primeras o irónicas de la comedia.

La primera fase corresponde a la primera fase de la comedia irónica en la que no se da el desplazamiento de la sociedad humorística. El sentido del absurdo que se da en torno a esta comedia surge como una especie de contracandela o remembranza después de que la obra ha sido vista o leída. Habiéndola nosotros terminado se abren por todas partes desiertos de futilidad y, a despecho del humor, nos afecta un sentido de pesadilla y de estrecha vecindad a algo demoníaco. Hasta en las comedias más despreocupadas podemos hallar rastros de este sentimiento: si el tema principal de *Pride and Prejudice* hubiese sido la vida conyugal de Collins y de Charlotte Lucas, uno se pregunta hasta cuándo Collins nos seguiría haciendo gracia. De ahí que, incluso en una sátira en la que prevalece el tono liviano, tal como el segundo Ensayo Moral sobre los caracteres femeninos, de Pope, se ascienda por decoro hasta un punto culminante de intensidad moral.

La sátira típica de esta fase puede llamarse la sátira de la norma inferior. Da por sentado un mundo que abunda en anomalías, injusticias, locuras y crímenes, y que, con todo, es permanente y no desplazable. Su principio estriba en que quien desee mantener su equilibrio en un mundo semejante debe aprender ante todo a mantener abiertos los ojos y callada la boca. Los consejos de prudencia que urgen al lector a adoptar efectivamente el papel de *eiron* han ocupado un puesto sobresaliente en la literatura desde tiempos de los egipcios. Lo que se recomienda es la vida convencional en su mejor aspecto: el conocimiento clarividente de la naturaleza humana en uno mismo y en los demás, el modo de evitar todas las ilusiones y todo comportamiento coercitivo, la confianza en la observación y en el momento oportuno más bien que en la agresividad. En esto consiste la sabiduría,

el modo de vida sometido a prueba y verificado, que no pone en tela de juicio la lógica de la convención social, sino que meramente obedece a los procedimientos que, de hecho, sirven para que uno se mantenga en equilibrio de un día para otro. El *eiron* de la norma inferior adopta una actitud de pragmatismo flexible; supone que la sociedad ha de comportarse, si llegara el caso, más o menos como la Setebos de Caliban, en el poema de Browning; y se comporta como corresponde. En todo punto dudoso de conducta, la convención es su más hondo convencimiento. Y por buena o por mala que pueda aparecer la conducta convencional experimentada, es, sin lugar a dudas, la más difícil de satirizar entre todas las formas de comportamiento, del mismo modo que cualquiera que se presente con una nueva teoría del comportamiento, aunque sea santo o profeta, es, de todas las personas, la más fácil de satirizar como chiflado.

Razón por la cual, el satírico puede hacer uso de una persona sencilla, trivial, convencional, para contrarrestar los diversos tipos de *alazon* en la sociedad. Tal personaje puede ser el mismo autor o bien un narrador, y corresponde al hombre de buena fe en la comedia y al consejero brusco en la tragedia. Cuando no es el autor, se trata a menudo de un rústico de afinidades pastoriles que ejemplifica la conexión de su papel con el tipo del *agroikos* en la comedia. El género de sátira norteamericana que se considera como humor folklórico y que ejemplifican los artículos de Biglow, Mr. Dooley, Artemus Ward y Will Rogers, le concede mucha importancia y este género guarda estrecha relación con la elaboración norteamericana del consejo de prudencia en *Poor Richard's Almanac* y en los artículos de Sam Slick. Es muy fácil hallar otros ejemplos, tanto allí donde esperamos descubrirlos, como en Crabbe, cuyo relato *The Patron* también pertenece al género del consejo de prudencia, como allí donde menos lo esperamos, como en el diálogo del Comilón de Pescado en los *Coloquios* de Erasmo. Chaucer se representa a sí mismo como un tímido, reservado, discreto miembro de la romería quien cortésmente está de acuerdo con todos ("Y dije que era buena su opinión") y que no demuestra

ante los peregrinos ninguno de los poderes de observación que despliega ante sus lectores. No nos sorprende, por lo tanto, descubrir que uno de sus "propios" relatos siga la tradición del consejo de prudencia.

La forma más elaborada de la sátira de la norma inferior es la forma enciclopédica que prefería la Edad Media, estrechamente vinculada con la prédica y que se basaba, por lo general, en el esquema enciclopédico de los siete pecados capitales, forma que perduró hasta época tan tardía como la isabelina en *Pierce Penilesse,* de Nash, y en *Wits Miserie,* de Lodge. El *Elogio de la Locura,* de Erasmo, pertenece a esta tradición en la que salta a la vista el lazo con la fase cómica correspondiente, la visión de un mundo al revés, regido por humores y pasiones predominantes. Cuando un predicador, o incluso un intelectual, adopta el recurso de la norma inferior, éste participa de un argumento implícito *a fortiori:* si la gente no puede llegar al sentido común ordinario o virtud de sacristía, no viene a cuento medirla con patrones más elevados.

Cuando en esta clase de sátira predomina la alegría, tenemos una actitud que acepta fundamentalmente las convenciones sociales pero que acentúa la tolerancia y la flexibilidad dentro de estos límties. Próximo a la norma convencional encontramos al excéntrico adorable, Uncle Toby o Betsey Trotwood, quien matiza, sin desafiarlos, los códigos aceptados del comportamiento. Estos personajes tienen algo de niño y el comportamiento de un niño se considera habitualmente como si se acercara a un criterio aceptado en vez de apartarse de él. Allí donde el ataque predomina, tenemos el criterio de un *eiron* recatado, discreto, en contraste con los tipos de *alazon* o humores de obstrucción que se hacen cargo de la sociedad. Esta situación tiene como arquetipo a una contrapartida irónica del tema de la matanza del gigante que procede del romance. Para que la sociedad exista en absoluto debe haber una delegación de prestigio e influencia en favor de grupos organizados tales como la iglesia, el ejército, las profesiones y el gobierno, todos los cuales constan de individuos a quienes otorgan un poder más que individual

las instituciones a que pertenecen. Si un satírico presenta, por ejemplo, a un clérigo como tonto o hipócrita no está atacando, en calidad de satírico, ni al hombre ni a la iglesia. Lo primero no tendría objeto literario ni hipotético y lo segundo lo conduciría fuera del campo de la sátira. El está atacando a un mal hombre amparado por su iglesia y este hombre es un monstruo gigantesco: monstruoso porque no es lo que debería ser, gigantesco por estar protegido por su posición y por el prestigio de los clérigos buenos. El hábito haría al monje si no fuera por la sátira.

Dice Milton: "porque una sátira, así como nació de una tragedia, asimismo debería parecerse a su linaje, irse a lo más alto y jugar el lance peligrosamente contra los vicios que más descuellan entre las personas más principales". Aparte de la etimología, esto tiene su salvedad: un gran vicio no necesita que lo represente un gran personaje. Ya hemos hecho mención del tamaño gigantesco del sueño de Sir Epicure Mammon en *The Alchemist:* el total misterio de la voluntad humana corrompida reside en ello, pero la impotencia absoluta del soñador es esencial a la sátira. De modo similar, no comprendemos el verdadero sentido de *Jonathan Wild* a no ser que tomemos en serio al héroe como una parodia de la grandeza o de los falsos criterios sociales de apreciación. Pero, en general, puede aceptarse el principio de que, tratándose de los antagonistas del satírico, cuanto mayor su importancia, más dura será su caída. En la sátira de la norma inferior, el *alazon* es un Goliath con quien se enfrenta un diminuto David con sus piedras repentinas y maliciosas, gigante en quien un enemigo frío y observador pero casi invisible provoca un furor ciego y desbocado, para luego acabar con él sin prisa alguna. Esta situación se ha extendido en la sátira desde las historias de Polifemo y de Blunderbore hasta, dentro de un contexto mucho más irónico y equívoco, las películas de Chaplin. Dryden transforma a sus víctimas en dinosaurios de abultadas carnes y cabeza vacía; parece genuinamente impresionado por la talla "grande y magnífica" de Og y por la furiosa energía del poeta Doeg.

La figura del *eiron* de la norma inferior es el sustituto que pone la ironía en el lugar del héroe y cuando lo sacan de la sátira podemos ver con mayor claridad que uno de los temas principales del *mythos* es la desaparición de lo heroico. Esta es la razón fundamental del predominio, en la sátira ficcional, de lo que podría llamarse el arquetipo de Onfalia, el hombre intimidado o dominado por las mujeres, que ha prevalecido en la sátira a lo largo de su historia y que abarca un área vasta del humor contemporáneo, tanto del popular como del culto. De modo similar, cuando el gigante o monstruo se quita de en medio podemos ver que él es la forma mítica de la sociedad, la hidra o fama de muchas lenguas, la bestia vocinglera de Spenser que sigue haciendo de las suyas. Y en tanto que el chiflado con su nueva idea es blanco evidente de la sátira, no obstante, la convención social es principalmente un dogma fosilizado y el criterio al que apela la sátira de la norma inferior consiste en una serie de convenciones en su mayoría inventadas por chiflados muertos. La fuerza de la persona convencional no reside en las convenciones sino en su modo de manejarlas con sentido común. Razón por la cual, la lógica misma de la sátira la lleva de su primera fase de sátira convencional sobre lo que no está sujeto a convenciones, a una segunda fase en la que los orígenes y valores de las convenciones mismas se ponen en ridículo.

La forma más simple de la segunda fase correspondiente en la comedia es la comedia de evasión en la que el héroe huye, rumbo a una sociedad con la que puede congeniar más, sin transformar la suya propia. Su contrapartida satírica es la novela picaresca, la historia del tunante con éxito que, desde Reynard el Zorro en adelante, hace patente la necedad de la sociedad convencional, sin establecer por ello un criterio positivo. La novela picaresca es la forma social de aquello que el *Quijote* pone a tono de una sátira mucho más intelectualizada cuya naturaleza exige mayores explicaciones.

La sátira, según la fórmula útil aunque trillada de Juvenal, se interesa por todo lo que los hombres hacen. El filósofo, por otro lado, enseña un determinado método o modo

de vida; insiste en algunas cosas y desprecia otras; lo que recomienda se ha seleccionado cuidadosamente de entre los datos de la vida humana; constantemente está emitiendo juicios morales sobre el comportamiento social. Su actitud es dogmática; la del satírico, pragmática. Razón por la cual la sátira puede a menudo representar el choque entre una selección de pautas extraídas de la experiencia y el sentimiento de que la experiencia es más amplia que cualquier serie de creencias que sobre ella se tengan. El satírico pone de manifiesto la infinita variedad de lo que hacen los hombres al demostrar la futilidad, no sólo de decir lo que deben hacer sino incluso de los intentos de sistematizar o formular un esquema coherente de lo que hacen. Las filosofías de la vida abstraen lo que ofrece la vida, y toda abstracción implica la exclusión de los datos que no vienen al caso. El satírico saca a relucir estos datos molestos, en forma, a veces, de teorías alternativas e igualmente plausibles, como en *Erewhon* el modo de considerar el crimen y la enfermedad o la demostración que hace Swift del funcionamiento mecánico del espíritu.

Así pues, el tema principal, en la fase segunda o quijotesca de la sátira, es la colocación de ideas y generalizaciones y teorías y dogmas, en contraste con la vida que pretenden explicar. Este tema se presenta muy a las claras en el diálogo de *La Venta de Vidas,* de Luciano, en el que una serie de filósofos esclavos desfila, con todos sus argumentos y garantías, ante un comprador que tiene que tomar en cuenta el hecho de vivir con ellos. Compra unos cuantos, es verdad, pero en calidad de esclavos y no de maestros ni preceptores. La actitud de Luciano hacia la filosofía griega se repite en la actitud de Erasmo y Rabelais hacia los escolásticos, de Swift y del primer Samuel Butler hacia Descartes y la Royal Society, de Voltaire hacia los discípulos de Leibnitz, de Peacock hacia los Románticos, del segundo Samuel Butler hacia los seguidores de Darwin, de Aldous Huxley hacia los partidarios del behaviorismo. Observamos que la sátira de norma inferior, con frecuencia, se vuelve *meramente* anti-intelectual, tendencia que asoma en Crabbe *(vide The Learned Boy)* y

hasta en Swift. La influencia de la sátira de norma inferior en la cultura norteamericana ha producido un menosprecio popular hacia los estetas y las torres de marfil, siendo esto ejemplo de lo que podría llamarse una falacia de la proyección poética, es decir, de considerar las convenciones literarias como si fueran hechos de vida. La sátira intelectual propiamente dicha se basa, sin embargo, en un sentido de la comparativa ingenuidad del pensamiento sistemático y no debería quedar limitada por términos tales como escéptica o cínica.

El escepticismo en sí puede ser o llegar a ser una actitud dogmática, el humor cómico de poner en duda la franca evidencia. El cinismo se acerca un poco más a la norma satírica: Menipo, fundador de la sátira Menipea, era un cínico y los cínicos se asocian generalmente con el papel de Tersites intelectual. La obra de teatro *Campaspe,* de Lyly, por ejemplo, presenta a Platón, Aristóteles y Diógenes, pero los dos primeros son unos pelmazos y Diógenes, que nada tiene de filósofo sino que es un bufón isabelino del tipo descontento, se lleva todos los aplausos. Pero, con todo, el cinismo no deja de ser una filosofía y una que puede producir el extraño orgullo espiritual del Peregrinus, de quien hace Luciano un análisis penetrante y terrible. En *La Venta de Vidas,* el cínico y el escéptico son, a su vez, vendidos en pública subasta y el segundo es a quien venden de último, a quien a rastras se lo llevan de modo que su mismo escepticismo queda refutado no por la discusión sino por la vida. Erasmo y Burton se llamaron a sí mismos Democritus Junior, seguidores del filósofo que se reía de la humanidad, pero el comprador de Luciano considera que también Demócrito ha exagerado su postura. En la medida en que el satírico tiene su "posición" propia, ésta consiste en preferir la práctica a la teoría, la experiencia a la metafísica. Cuando Luciano va a consultar a su maestro Menipo, se le dice que el método de la sabiduría es hacer la tarea que se tiene a mano, consejo repetido en el *Candide,* de Voltaire, y en las instrucciones que se dan a los nonatos en *Erewhon.* De este modo, la pedantería filosófica se convierte, como ocurre eventualmente con todo

blanco de sátira, en una forma de romanticismo o en el hecho de imponerle a la experiencia ideales que se han simplificado en demasía.

La actitud satírica, en este caso, no es ni filosófica ni antifilosófica, sino una expresión de la forma hipotética del arte. La sátira sobre ideas es sólo el género especial de arte que defiende su propio desapego creador. La exigencia de un orden en el pensamiento produce una gama de sistemas intelectuales: algunos de ellos atraen y convierten a los artistas, pero como un poeta de igual grandeza podría igualmente defender a la perfección cualquier otro sistema, un sistema único no puede contener a las artes tal como son. De ahí que un razonador sistemático, si está en su poder, probablemente tendería a establecer jerarquías en las artes o bien las sometería a censura y expurgación, como Platón quería que se hiciera con Homero. Las sátiras sobre los sistemas de razonamiento, en especial sobre los efectos sociales de dichos sistemas, constituyen la primera línea de defensa del arte contra toda invasión de este género.

En la lucha armada de la ciencia contra la superstición, los satíricos se han desempeñado con brillantez. La sátira misma parece haber comenzado con los *silloi*, que eran ataques en favor de la ciencia contra la superstición. En la literatura inglesa, Chaucer y Ben Jonson acribillaron a los alquimistas con el fuego cruzado de su propia jerga; Nashe y Swift acosaron a los astrólogos hasta sus tumbas prematuras; *Sludge the Medium,* de Browning, anonadó a los espiritistas; y una chusma de numerólogos, de ocultistas, de pitagóricos y rosacruces yace de través a resultas de *Hudibras.* Al hombre de ciencia puede parecerle poco menos que perverso el hecho de que la sátira siga burlándose tranquilamente de los astrónomos legítimos en *The Elephant in the Moon,* de los laboratorios de experimentos en *Gulliver's Travells,* de la cosmología de Darwin y de Malthus en *Erewhon,* de los reflejos condicionados en *Brave New World,* de la eficacia de la tecnología en *1984.* Charles Fort, uno de los pocos que han continuado la tradición de la sátira intelectual en este siglo, hace girar la rueda y termina en el punto de par-

tida al burlarse de los hombres de ciencia por el hecho en sí de haberse liberado de la superstición misma, actitud racional que, como todas las actitudes racionales, sigue rehusando examinar la totalidad de la evidencia.

Lo mismo reza con la religión. El satírico puede sentir con Luciano que eliminar la superstición va a eliminar igualmente la religión, o con Erasmo que va a devolverle a la religión su salud. Pero que Zeus exista o no, constituye una pregunta; y que los hombres que lo consideran depravado y estúpido insistan en que él haga cambiar el estado del tiempo, constituye un hecho, aceptado a la par por el irreverente y el piadoso. Cualquier persona realmente piadosa acogerá, sin duda, con beneplácito, al satírico que ha cauterizado la hipocresía y la superstición como a un aliado de la religión verdadera. Con todo, una vez que se ha denigrado lo bastante al hipócrita que se las da de buen hombre, el buen hombre también puede comenzar a aparecer un poco más empañado de lo que estaba. Quienes estuvieron de acuerdo con las partes teóricas siquiera de *Holy Willie's Prayer,* de Burns, terminarían pareciendo ellos mismos unos Holy Willies. De igual modo, uno siente que allí donde las actividades personales de Erasmo, Rabelais, Swift y Voltaire con respecto a la religión institucional variaron sobremanera, el efecto de su sátira varía mucho menos. La sátira sobre la religión incluye la parodia de la vida sacramental en el protestantismo inglés, que va de los panfletos acerca del divorcio, de Milton, hasta *The Way of All Flesh,* y a la hostilidad hacia el cristianismo en Nietzsche, Yeats y D. H. Lawrence, que se basa en una concepción de Jesús como otra especie de idealista romántico.

El narrador, en *Erewhon,* hace la observación de que en tanto que la religión real de la mayoría de los habitantes de Erewhon era, dijeran ellos lo que dijeran, la aceptación del convencionalismo de la norma inferior (la diosa Ydgrun), existía además un pequeño grupo de "altos Ydgrunitas" que era la gente mejor que él encontraba en Erewhon. La actitud de estas personas nos hace más bien pensar en Montaigne: tenían el sentido del *eiron* acerca del valor de las con-

venciones que se habían establecido tiempo ha y que eran ahora inofensivas; tenían la desconfiaza del *eiron* en que la razón de alguien, incluso la de ellos mismos, fuera capaz de transformar a la sociedad en una estructura mejor. Pero también se habían desprendido intelectualmente de todas las convenciones en conformidad con las cuales vivían y eran capaces de ver sus anomalías y disparates al mismo tiempo que su conservadurismo estabilizador.

La forma literaria que el alto Ydgrunismo produce en la sátira de la segunda fase puede llamarse la forma del *ingenu,* como el diálogo de Voltaire del mismo nombre. Aquí un extraño a la sociedad, en este caso un indio americano, constituye la norma inferior; no tiene opiniones dogmáticas propias pero tampoco admite ninguna de las premisas que hacen que los desatinos de la sociedad parezcan lógicos a quienes están acostumbrados a ellos. El es en realidad una figura pastoril y, al igual que todo lo pastoril, forma que congenia con la sátira, establece el contraste entre una serie de criterios simples y las complejas racionalizaciones de la sociedad. Pero acabamos de ver que precisamente la complejidad de los datos de la experiencia es aquello en que insiste el satírico y que la serie de criterios simples es aquello de lo cual desconfía. Esta es la razón por la cual el *ingenu* es un forastero; llega de otro mundo que o bien es inasequible o bien se asocia con otra cosa de carácter indeseable. Los caníbales de Montaigne tienen todas las virtudes de las que carecemos, si es que no nos importa ser caníbales. La Utopía, de More, es un estado ideal, salvo que para ingresar en él hay que abandonar la idea del cristianismo. Los Houyhnhnms viven la vida de la razón y de la naturaleza mejor que nosotros, pero Gulliver sabe que ha nacido Yahoo, y que semejante vida estaría más próxima a las capacidades de los animales sabios que de los seres humanos. Cada vez que el "otro mundo" aparece en la sátira, aparece como la contrapartida irónica del nuestro, una inversión de los criterios sociales aceptados. Esta forma de sátira está representada por *Kataplous* y *Charon,* en Luciano, viajes al otro mundo en que los grandes de éste aparecen haciendo cosas apropiadas pero

insólitas, forma que incorporaron Rabelais y la *danse macabre* de la Edad Media. En esta última, la igualdad simple de la muerte contrasta con las desigualdades complejas de la vida.

La sátira intelectual defiende el desapego creador en el arte, pero también el arte tiende a buscar ideas socialmente aceptadas y a convertirse a su vez en una fijación social. Hemos hablado del arte idealizado del romance como de la forma peculiar en que una clase ascendente tiende a expresarse, y así la clase media que iba surgiendo en la Europa medioeval apeló naturalmente al romance burlesco. Otras formas de la sátira tienen función similar, sea ésta o no su intención. La *danse macabre* y el *kataplous* son inversiones irónicas de esa clase de romanticismo que se nos ofrece en la visión seria del otro mundo. En Dante, por ejemplo, los juicios del otro mundo habitualmente confirman los criterios de éste, y en el cielo mismo casi todos los boletos disponibles se han reservado para la jerarquía. El efecto cultural de esta sátira no es el de denigrar el romance sino de impedir que un grupo cualquiera de convenciones domine la totalidad de la experiencia literaria. La sátira de la segunda fase muestra cómo asume la literatura una función especial del análisis, de partir el viejo maderámen de los estereotipos, las creencias fosilizadas, los terrores supersticiosos, las teorías chifladas, los dogmatismos pedantes, las modas opresoras y todo lo demás que impide el libre movimiento (no necesariamente, por supuesto, el progreso) de la sociedad. Esta sátira es la consumación del proceso lógico que se conoce como *reductio ad absurdum,* que no está proyectado para mantenernos en perpetuo cautiverio sino para conducirnos hasta un punto en que nos sea posible escapar a cualquier procedimiento incorrecto.

La obsesión romántica que gira en torno a la belleza de la forma perfecta, en el arte o dondequiera que sea, constituye también lógicamente, un blanco de la sátira. Dicen que la palabra sátira procede de *satura* o picadillo, y una especie de parodia de la forma parece estar presente en toda su tradición, desde la mescolanza de prosa y verso en la sátira

primitiva hasta las sacudidas cinemáticas de los cambios de escena en Rabelais (estoy pensando en un tipo de cine ligeramente arcaico). *Tristram Shandy* y *Don Juan* ejemplifican muy a las claras la contante tendencia a la autoparodia en la retórica satírica, que impide incluso que el procedimiento mismo de escribir se convierta en una convención o ideal exageradamente simplificado. En *Don Juan,* simultáneamente leemos el poema y observamos al poeta manos a la obra, escribiéndolo: espiamos sus asociaciones, sus esfuerzos por obtener rimas, sus tentativas y los planes que abandona, las preferencias subjetivas que organizan su elección de detalles (p. ej.: "De estatura que sea alta; odio a las regordetas"), sus decisiones de ser "serio" o de ponerse la máscara del humor. Todo esto y mucho más es cierto de *Tristram Shandy.* La intencionada disgresión que se va por las ramas, y que en *A Tale of a Tub* llega hasta el punto de incluir una disgresión en elogio de las disgresiones, es endémica en la técnica narrativa de la sátira e igualmente lo es un calculado *bathos,* o arte de hundir en su suspenso, tales como las extravagantes conclusiones por oráculos burlescos en Apuleyo y Rabelais, y en la negativa de Sterne, durante cientos de páginas, de permitir siquiera que nazca su héroe. Una notable cantidad de grandes sátiras son fragmentarias, inconclusas o anónimas. En la ficción irónica gran parte de los recursos que atañen a la dificultad de comunicación, tal como hacer que una historia se presente a través de la mente de un idiota, obedecen al mismo propósito. *The Waves,* de Virginia Woolf, está constituida por los parlamentos de los personajes que se construyen precisamente con aquello que *no* dicen, pero sí con lo que dicen su comportamiento y sus actitudes a despecho de sí mismos.

Esta técnica de la desintegración nos adentra considerablemente en la tercera fase de la sátira, la sátira de la norma superior. La sátira de la segunda fase puede hacer una defensa táctica de lo pragmático contra lo dogmático, pero aquí debemos renunciar incluso al sentido común ordinario como criterio. Ya que el sentido común tiene también ciertos dogmas implícitos, señaladamente que los datos de la experien-

cia sensible son coherentes y de fiar y que nuestras asociaciones acostumbradas con las cosas constituyen una sólida base para interpretar el presente y predecir el futuro. El satírico no puede explorar todas las posibilidades de su forma sin ver lo que va a ocurrir si él pone en tela de juicio dichos supuestos. Esta es la razón por la cual tan a menudo él somete la vida ordinaria a un cambio de perspectiva lógico e intrínsecamente coherente. Nos mostrará de improviso, la sociedad por un telescopio, como pigmeos muy dignos que se pavonean; o por un microscopio, como gigantes espantosos que apestan; o transformará a su héroe en asno y nos mostrará cómo aparece la humanidad desde el punto de vista de un asno. Este tipo de fantasía rompe las asociaciones acostumbradas, reduce la experiencia de los sentidos a una sola entre muchas de las categorías posibles y saca a relucir la base experimental, *als ob,* de todo nuestro pensamiento. Dice Emerson que tales cambios de perspectiva ofrecen "un grado inferior de lo sublime", pero en realidad ofrecen algo de mayor importancia artística: un grado superior de lo ridículo. Y, por coherencia con la base general de la sátira como romance de parodia, consisten habitualmente en adaptaciones de los temas del romance: el mundo de las hadas y los duendes, el país de los gigantes, el mundo de los animales encantados, los países de maravilla que parodió Luciano en su *Verdadera Historia.*

Cuando retrocedemos desde las fortificaciones exteriores de la fe y de la razón hacia las realidades tangibles de los sentidos, la sátira sigue nuestros pasos. Un ligero cambio de perspectiva, un matiz diferente en la coloración emotiva hacen que la sólida tierra se convierta en horror intolerable. *Gulliver's Travels* nos muestra al hombre como roedor venenoso, al hombre como nocivo y torpe paquidermo, a la mente del hombre como una jaula de osos y al cuerpo del hombre como una mezcla de mugre y ferocidad. Pero Swift sigue a su genio por donde su genio satírico quiera llevarlo y el genio parece haber inducido prácticamente a todo gran satírico a convertirse en aquello que el mundo llama obsceno. La convención social significa personas que desfilan unas

ante otras y su conservación exige que la dignidad de algunos hombres y la belleza de algunas mujeres deban considerarse como ajenas a la excreción, a la cópula y a otras cosas vergonzosas del mismo cariz. La constante referencia a estas últimas nos rebaja hacia una democracia corporal paralela a la democracia de la muerte en la *danse macabre*. La afinidad de Swift con la tradición de la *danse macabre* asoma en su descripción de los Struldburgs, y sus *Directions to Servants,* así como sus poemas menos citables, siguen la tradición de los predicadores medievales que describían el carácter repulsivo de la gula y la lujuria. Puesto que aquí, como por doquier en la sátira, existe una referencia moral: está muy bien comer, beber y divertirse, pero no se puede siempre dejar para mañana el hecho de morir.

A través del caos tumultuoso de Rabelais, Petronio y Apuleyo la sátira se zambulle en su victoria final sobre el sentido común. Cuando hemos terminado con sus fantasías extrañamente lógicas acerca del libertinaje, el sueño y el delirio, despertamos preguntándonos si tiene razón Paracelso cuando sugiere que las cosas que se ven durante el delirio están realmente ahí, como estrellas durante el día, y que son invisibles por la misma razón. Lucio termina iniciado y escurre el bulto, fuera de nuestro alcance, ya sea que mintiera o bien dijese la verdad, como dice San Agustín con su pizca de exasperación; Rabelais nos promete un oráculo final y nos deja contemplando una botella vacía; el HCE, de Joyce, lucha durante páginas y páginas por despertar, pero justo cuando creemos estar a punto de asir algo tangible se nos hace girar de nuevo hacia la primera página del libro. El *Satyricón* es un fragmento arrancado a algo así como la historia de una monstruosa raza de Atlantes que borracha todavía, desapareció en el mar.

La figura del matador de gigantes predomina en la primera fase de la sátira, pero en la presente desgarradura del universo estable un poder gigantesco se yergue dentro de la sátira misma. Cuando el gigante filisteo sale a pelear con los hijos de la luz, naturalmente espera toparse con alguien de su propio tamaño dispuesto al encuentro, alguien que deje

chico a todos los demás israelitas. Semejante titán tendría que avasallar a su adversario a fuerza de puras palabras y, por lo tanto, tendría que ser un maestro de esa técnica de la injuria torrencial que llamamos invectiva. Las figuras gigantescas en Rabelais, las formas resucitadas de gigantes atados o dormidos que encontramos en *Finnegan's Wake* y en el comienzo de *Gulliver's Travels* son expresiones de una exuberancia creadora cuyo signo más típico y evidente es la tempestad verbal, la tremenda efusión de palabras en catálogos, epítetos ofensivos y tecnicismos eruditos que, a partir del capítulo tercero de Isaías (una sátira contra los adornos femeninos), ha sido una característica y casi un monopolio de la sátira de la tercera fase. Su edad de oro en la literatura inglesa fue la época de Burton, Nashe, Marston y Urquhart de Cromarty, el despejado traductor de Rabelais, quien en sus ratos libres era lo que Nashe llamaría "un libro de travesuras escolásticas", produciendo obras con títulos tales como *Trissotetras, Pantochronochanon, Exkubalauron y Logopandecteison.* Nadie, a excepción de Joyce, ha realizado en inglés modernos esfuezos muy sostenidos por continuar esta tradición de exuberancia verbal: incluso Carlyle, desde este punto de vista, es un triste desengaño después de Burton y Urquhart. En la cultura norteamericana la representan las "baladronadas" del fanfarrón del folklore, que no dejan de tener congéneres literarios en los catálogos de Whitman y de *Moby Dick.*

Con la cuarta fase tiene lugar un giro hacia el aspecto irónico de la tragedia y la sátira comienza a batirse en retirada. La caída del héroe trágico, especialmente en Shakespeare, llega emotivamente a tan delicado equilibrio que casi exageramos cualquiera de sus elementos si llamamos la atención sobre él. Uno de estos elementos es el aspecto elegíaco en que la ironía se reduce al mínimo, el sentido del *pathos* digno y comedido que a menudo simboliza la música, que señala el momento en que Hércules abandona a Antonio, el sueño de la Reina Catherine, repudiada en *Henry VIII,* el "retírate de la felicidad durante un rato", de *Hamlet,* y el parlamento de Othello en Aleppo. Incluso aquí, por supues-

to, se puede descubrir ironía, como la encontró Eliot en lo último que acabamos de mencionar, pero la carga emotiva principal pesa, sin duda alguna, del lado opuesto. Con todo, nos damos también cuenta de que Hamlet muere en mitad de un intento de venganza frenéticamente embrollado, que ha cobrado ocho vidas en vez de una; de que Cleopatra desaparece con suma dignidad tras un cuidadoso examen de los modos de morir fácilmente; que Coriolanus anda muy aturdido por culpa de su madre y que se siente violentamente agraviado cuando lo tratan de "muchacho". Esta ironía trágica difiere de la sátira en que no se pretende hacer burla del personaje sino solamente hace resaltar a las claras los aspectos de la tragedia "demasiado humanos" como distintos de los heroicos. El Rey Lear pretende alcanzar una dignidad heroica mediante su posición de rey y de padre, pero sólo la encuentra, en cambio, en su humanidad doliente: razón por la cual, hallamos en *King Lear,* elaborado en la forma más compleja, lo que suele llamarse la "comedia de lo grotesco", la parodia irónica de la situación trágica.

Como fase de la ironía por derecho propio, la cuarta fase contempla la tragedia desde abajo, según la perspectiva moral y realista del estado de experiencia. Hace hincapié en la humanidad de sus héroes, reduce al mínimo el sentido de inevitabilidad ritual en la tragedia, ofrece explicaciones sociales y psicológicas de la catástrofe y hace en lo posible que la tragedia humana parezca, según la frase de Thoreau, "superflua y evitable". Esta es la fase del realismo más sincero y explícito es: por lo general, la fase de Tolstoy e igualmente de gran parte de Hardy y de Conrad. Uno de sus temas principales es la respuesta que da Stein al problema del "romántico" Lord Jim, en Conrad: "inmerso en el elemento destructor". Esta observación, sin ridiculizar a Jim, no deja de sacar a relucir el elemento quijotesco y romántico que hay en su temperamento y lo critica desde el punto de vista de la experiencia. El capítulo sobre los relojes de bolsillo y los cronómetros en *Pierre,* de Melville, obedece a una actitud similar.

La quinta fase, que corresponde a la fase quinta o fatalista de la tragedia, es la ironía, en la que el énfasis principal recae

sobre el ciclo natural, el giro uniforme e ininterrumpido de la rueda del destino o de la fortuna. Según nuestra terminología, ve obstruido en la experiencia el punto de epifanía y su lema es el "pueda que haya un cielo; tiene que haber un infierno", de Browning. Al igual que la fase correspondiente de la tragedia, es menos moral y de un interés más generalizado y metafísico, menos optimista y más estoica y resignada. El modo de presentar a Napoleón en *Guerra y Paz* y en *The Dynasts* ofrece un excelente contraste entre la cuarta y la quinta fase de la ironía. El estribillo del *Complaint of Deor* en el antiguo inglés: "Thaes ofereode; thisses swa maeg" (que se puede traducir libremente como: "Otras personas pasan por mucho; acaso lo pueda yo") expresa un estoicismo, no del tipo "invictus" que conserva su dignidad romántica, sino más bien un sentido, que también se encuentra en la segunda fase paralela de la sátira, de que la situación práctica e inmediata es probablemente más merecedora de respeto que las explicaciones teóricas que puedan darse de ella.

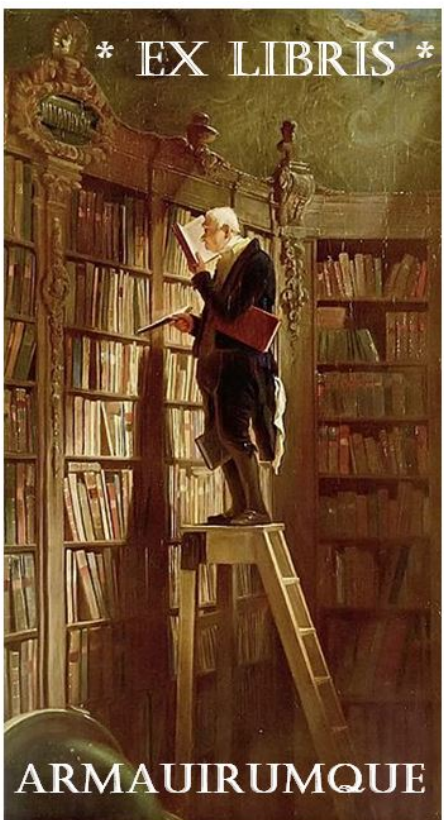
La sexta fase presenta a la vida humana en términos de servidumbre, en gran parte sin mitigación. En sus marcos figuran prisiones, manicomios, chusmas de linchamiento y lugares de ejecución, y difiere del puro infierno principalmente por el hecho de que en la experiencia humana el sufrimiento termina con la muerte. En la actualidad, la forma principal de esta fase es la pesadilla de la tiranía social, de la que *1984* sea acaso la más conocida. A menudo encontramos, en este límite de la *visio malefica,* el uso de símbolos religiosos en términos de parodia, que sugieren alguna forma de culto a Satanás o al Anticristo. En *La Colonia Penal,* de Kafka, aparece una parodia del pecado original en la observación del oficial: "La culpa nunca debe ser puesta en duda". En *1984,* la parodia de la religión en las escenas finales es más compleja: hay una parodia de la expiación, por ejemplo, cuando torturan al héroe hasta hacerlo instar a que se inflijan, en cambio, los tormentos a la heroína. En esta historia se obedece al supuesto de que la avidez de poder sádico, de parte de la clase dominante, es lo bastante fuerte como para durar indefinidamente, que es precisamente el supuesto que hay que

hacer acerca de los demonios para poder aceptar la imagen ortodoxa del infierno. El recurso de la "pantalla de televisión" lleva a la ironía el tema trágico del *derkou theama,* la humillación de estar constantemente observado por miradas hostiles o burlonas.

Las figuras humanas de esta fase son, desde luego, figuras de *desdichado,* que entrañan sufrimiento o locura, parodias, a menudo, de los papeles románticos. Así el tema romántico del gigante como criado servicial encuentra su parodia en *The Hairy Ape* y en *Of Mice and Men,* y el presentador romántico o figura a la Próspero encuentra su parodia en el Benjy de *The Sound and the Fury,* cuya mente de idiota contiene, sin comprenderla, la acción total de la novela. Abundan naturalmente siniestras figuras de carácter paterno y materno, ya que este es el mundo del ogro y de la bruja, de la giganta negra de Baudelaire y de la diosa Estupidez de Pope, quien también tiene mucho de una deidad de parodia ("Muere la luz ante tu palabra increadora"), de la sirena con su imagen de una prisión de cabellos que sirven de mortaja y, por supuesto, de la *femme fatale,* o mujer que sonríe con mueca maligna, "más vieja que las rocas que le sirven de asiento", como dice Pater.

Esto nos trae nuevamente al punto de epifanía demoníaca, la torre tenebrosa y la prisión de dolor infinito, la ciudad de la noche terrible en el desierto o, por ironía más erudita, de la *tour abolie,* la meta ausente de la búsqueda. Pero del otro lado de este mundo marchito de carácter repulsivo e idiota, un mundo sin piedad y sin esperanza, la sátira vuelve a empezar. En el fondo del infierno de Dante, que es también el centro de la esfera terrestre, Dante ve a Satanás erguido en el círculo de hielo y, a medida que cautelosamente va siguiendo a Virgilio por la cadera y el muslo del malvado gigante, descendiendo por los pelos que erizan su piel, pasa por el centro y se encuentra con que ya no baja sino que sube, trepando hacia afuera, del otro lado del mundo para ver de nuevo las estrellas. De este punto de vista, el diablo ya no está erguido sino puesto de cabeza, en la misma posición en que fue precipitado desde el cielo hacia el otro lado de la tierra.

La tragedia y la ironía trágica nos hacen penetrar en un infierno de círculos cada vez más reducidos y culminan en una visión de este jaez sobre el origen de todo mal en forma de una persona. La tragedia no puede llevarnos más allá; pero si perseveramos en el *mythos* de la ironía y la sátira, pasaremos por un centro muerto y finalmente veremos al caballeroso Príncipe de las Tinieblas con el trasero hacia arriba.



Cuarto Ensayo

CRITICA RETORICA: TEORIA DE LOS GENEROS

CRITICA RETORICA: TEORIA DE LOS GENEROS

Introducción

EL PRESENTE LIBRO emplea un entramado diagramático que se ha usado en la poética a partir de Platón. Consiste en la división del "bien" en tres áreas principales, de las que el mundo del arte, de la belleza, del sentimiento y del gusto es la central, que está flanqueada por otros dos mundos. Uno es el mundo de los acontecimientos y acciones sociales, el otro el mundo del pensamiento y de las ideas individuales. Leyendo de izquierda a derecha, esta triple estructura divide las facultades humanas en voluntad, sentimiento y razón. Divide las construcciones mentales que estas facultades producen en historia, arte, y ciencia y filosofía. Divide los ideales que conforman las compulsiones u obligaciones con respecto a estas facultades, en ley, belleza y verdad. Poe da su versión del diagrama (de derecha a izquierda) como Intelecto Puro, Gusto y Sentido Moral. "Coloco al gusto en el medio", dijo Poe, "porque es justamente la posición que en la mente ocupa". Hasta que alguien pueda refutar esta admirable explicación, ha de bastarnos la estructura tradicional. Verdad es que hemos aludido al hecho de que puede haber otro modo de ver las cosas en el que el mundo medio no es simplemente uno de los tres sino una trinidad que a todos los contiene. Pero hasta ahora la concepción más simple no ha agotado en absoluto

su utilidad para nosotros.

De modo similar hemos descrito el símbolo poético como medianero entre el acontecimiento y la idea, entre el ejemplo y el precepto, entre el rito y el sueño, y lo hemos expuesto finalmente como el *ethos* de Aristóteles, la naturaleza humana y la humana situación, entre, y constituido por, el *mythos* y la *dianoia* que son imitaciones verbales de la acción y del pensamiento, respectivamente. Sin embargo, existe todavía otro aspecto del mismo diagrama. El mundo de la acción y del acontecimiento social, el mundo del tiempo y del proceso, guarda relación particularmente estrecha con el oído. El oído escucha y el oído traduce lo que oye a la conducta práctica. El mundo del pensamiento y de la idea individuales, de modo correspondiente, guarda estrecha relación con el ojo y casi todas nuestras expresiones que atañen al pensamiento, de la *theoria* griega en adelante, se relacionan con metáforas visuales. Más aún, no sólo el arte como totalidad parece ser el centro de los acontecimientos y de las ideas, sino que la literatura parece, en cierto modo, ser el centro de las artes. Afecta al oído, participando así de la naturaleza de la música, pero la música es un arte mucho más concentrado del oído y de la percepción imaginativa del tiempo. La literatura afecta al ojo interno, por lo menos, participando así de la naturaleza de las artes plásticas, pero las artes plásticas, especialmente la pintura, se concentran mucho más en el ojo y en el mundo espacial. Observamos que Aristóteles da una lista de seis elementos en la poesía, tres de los cuales, el *mythos,* el *ethos* y la *dianoia,* ya hemos examinado. Los otros tres, el *melos,* la *lexis* y la *opsis* (espectáculo), tienen que ver con este segundo aspecto del mismo diagrama. Considerada como estructura verbal, la literatura presenta una *lexis* que combina otros dos elementos: el *melos,* elemento análogo a, o de algún modo conectado con, la música, y la *opsis,* que tiene similar relación con las artes plásticas. La palabra *lexis,* en sí misma, puede traducirse por "dicción", cuando en ella pensamos como en una secuencia narrativa de sonidos que capta el oído, y por "imágenes", cuando en ella pensamos como si conformara

un patrón simultáneo de significado, aprehendido en un acto de "visión mental". Debemos ahora dedicarnos a examinar este aspecto retórico o segundo de la literatura. Es un aspecto que nos hace volver al nivel "literal" de la narración y del significado, contexto que tiene en mente Ezra Pound cuando habla de las tres cualidades de la creación poética como *Melopeia, logopeia* y *phanopeia.* Los términos musical y pictórico se emplean, con frecuencia, de modo figurado en la crítica literaria y vamos a intentar, entre otras cosas, ver cuánto sentido genuino proporcionan como términos críticos.

La palabra retórica nos recuerda a otra tríada más: la tradicional división de los estudios basados en palabras en un "trivium" de gramática, retórica y lógica. Aunque la gramática y la lógica se hayan convertido en nombres de ciencias específicas, siguen conservando algo de una conexión más general con los aspectos narrativos y significativos, respectivamente, de todas las estructuras verbales. Así como la gramática puede llamarse el arte de ordenar palabras, asimismo existe un sentido —sentido literal— en que gramática y narración son la misma cosa; y así como la lógica puede llamarse el arte de producir significado, asimismo existe un sentido en que lógica y significado son la misma cosa. La segunda parte de esta frase es más tradicional y, por lo tanto, más conocida. No existe justificación histórica con respecto a la primera parte, ya que el arte de construir la narración ("invención", "disposición", y así por el estilo) tradicionalmente forma parte de la retórica. Comencemos, no obstante, a pesar de la historia, con una asociación entre narración y gramática, entendiéndose primordialmente por gramática la sintaxis o disposición de palabras en el orden (narrativo) correcto; y entre lógica y significado, entendiéndose primordialmente por lógica las palabras dispuestas dentro de un patrón que contiene significado. La gramática es el aspecto lingüístico de una estructura verbal; la lógica es el "sentido": factor común permanente en la traducción.

Lo que hemos llamado escritura aseverativa, descriptiva o de hechos tiende a ser o intenta ser la unión directa de la

gramática y de la lógica. Un argumento no puede ser lógicamente correcto a no ser que sea verbalmente correcto, que se hayan escogido las palabras justas y establecido entre ellas las relaciones sintácticas apropiadas. Ni tampoco una narración verbal puede comunicar algo al lector, a no ser que tenga una significación continua. En la escritura aseverativa, por lo tanto, no parece haber mucha cabida para un término medio tal como la retórica y, en realidad, a menudo encontramos que entre filósofos, hombres de ciencia, juristas, críticos, historiadores y teólogos, se considera a la retórica con cierta desconfianza.

Desde un comienzo, la retórica ha significado dos cosas: el discurso ornamental y el discurso persuasivo. Estas dos cosas parecen psicológicamente opuestas una a la otra, ya que el deseo de ornamentación es esencialmente desinteresado y el deseo de persuadir esencialmente lo contrario. En realidad, la retórica ornamental es inseparable de la literatura misma o de aquello que hemos llamado la estructura verbal hipotética que existe por sí misma. La retórica persuasiva es literatura aplicada o el uso del arte literario para reforzar el poder de una argumentación. La retórica ornamental actúa sobre sus oyentes de una manera estática, induciéndolos a admirar su propia belleza o ingenio; la retórica persuasiva trata de inducirlos, de una manera cinética, a adoptar una línea de acción. Una articula la acción; la otra la manipula. Y sea cual fuere lo que decidamos acerca del nivel literario absoluto de la oratoria, hay poco lugar a dudas de que la retórica ornamental es la *lexis* o textura verbal de la poesía. Aristóteles observa, cuando trata de la *lexis* en la *Poética,* que este tópico atañe más propiamente a la retórica. Podemos entonces adoptar provisionalmente el siguiente postulado: que si la unión directa de la gramática y la lógica es característica de las estructuras verbales no literarias, la literatura puede describirse como la organización retórica de la gramática y la lógica. La mayoría de los rasgos característicos de la forma literaria, tales como la rima, la aliteración, el metro, el equilibrio antitético, el uso de ejemplos, también son esquemas verbales.

La psicología de la creación no es tema que nos incumbe, pero rara vez debe ocurrir que un escritor se ponga a escribir sin *una* noción siquiera de lo que pretende producir. En la mente del poeta, entonces, alguna especie de poder determinante y coordinador, lo que llamaba Coleridge la "iniciativa", se establece muy pronto, poco a poco va asimilándolo todo y finalmente se manifiesta como la forma que contiene la obra. A todas luces, esta iniciativa no es una unidad, sino un complejo de factores. El tema es uno de estos factores; otro, es el sentido de la unidad de temple que hace que unas imágenes resulten apropiadas y otras no. Si lo que se produce ha de ser un poema en metro regular, el metro será el tercer factor: si no es así, estará presente algún otro ritmo de integración. Además, hemos hecho anteriormente la observación de que la intención que tiene el poeta de producir un poema incluye normalmente el género, es decir, la intención de producir una clase específica de estructura verbal. De este modo, el poeta está tomando sin cesar decisiones acerca de si determinadas cosas, sea o no que pueda él dar críticamente razón de ellas, tienen cabida en su estructura, y de si lo que él va eliminando al revisarla no la tiene, aunque sea harto bueno en sí para tener cabida en otra parte. Pero así como es compleja la estructura, asimismo estas decisiones tienen que ver con una diversidad de elementos poéticos o con un *grupo* de iniciativas. De éstas, el tema y la elección de las imágenes cautivaron nuestra atención en el ensayo anterior; en éste nos conciernen el género y el ritmo de integración.

Nos quejábamos en nuestra introducción de que la teoría de los géneros era un tópico que no había sido elaborado por la crítica. Contamos con tres términos genéricos, el drama, la épica y la lírica, que proceden de los griegos, pero usamos los dos últimos principalmente como jerga o germanía del oficio para referirnos, respectivamente, a poemas largos y cortos (o más cortos). El poema de mediano tamaño ni siquiera cuenta con un término de la jerga para ser descrito y cualquier poema largo termina por llamarse épico,

especialmente si se divide en una docena o más de partes, como *The Ring and the Book,* de Browning. Este poema adopta una estructura dramática, un triángulo de marido celoso, mujer sufrida y cortés enamorado, involucrados en un juicio por asesinato con escenas de tribunal y salas de ejecución, y todo se realiza mediante los soliloquios de los personajes. Es un asombroso *tour de force,* pero sólo podemos apreciarlo cabalmente cuando lo vemos como un experimento genérico en el drama, por así decirlo, como un drama al revés. De modo semejante, llamamos a la *Ode to the West Wind,* de Shelley, un poema lírico, acaso porque es un poema lírico; si dudamos en llamar poema lírico a *Epipsychidion,* y no tenemos la menor idea de lo que pueda ser, siempre tenemos a la mano el recurso de llamarlo producto de un genio esencialmente lírico. Es más corto que la *Iliada* y tiene final.

Sin embargo, el origen de las palabras drama, épica y lírica insinúa que el principio fundamental del género es harto simple. La base de los distingos genéricos en literatura parece ser el radical de presentación. Las palabras pueden actuarse frente a un espectador; pueden pronunciarse ante un oyente; pueden cantarse o salmodiarse; o pueden escribirse para un lector. La crítica, observamos de pasada y con resignación, no dispone de palabra para designar al miembro individual del público de un autor, y la palabra "público" en sí misma no cubre todos los géneros, ya que resulta levemente ilógico describir al lector de un libro como público. En todo caso, la base de la crítica genérica es retórica, en el sentido de que el género se determina por las condiciones que se establecen entre el poeta y su público.

Tenemos que hablar del *radical* de presentación si los distingos de palabra actuada, hablada y escrita han de tener algún significado en la edad de la imprenta. Uno puede imprimir un poema lírico o leer una novela en voz alta, pero tales cambios incidentales en sí no bastan para alterar el género. Por más amoroso cuidado que se prodigue a los textos impresos de los dramas de Shakespeare, éstos siguen siendo radicalmente libretos de escena y pertenecen al género dra-

mático. Si un poeta romántico da a su poema forma dramática no puede esperar, ni siquiera desear, una representación escénica; puede pensar enteramente en términos de la imprenta y de los lectores; incluso puede creer, como muchos románticos lo hicieron, que el drama escénico es una forma impura en razón de las limitaciones que impone a la expresión individual. Con todo, el poema sigue haciendo referencia a una especie de teatro, por más que sea un castillo en el aire. Las novelas se escriben; pero cuando Conrad introduce a un narrador para que lo ayude a contar su historia, el género de la palabra escrita se asimila al de la hablada.

La pregunta acerca de cómo tenemos que clasificar una novela de esta clase es menos importante que el reconocimiento del hecho de que en ella existen dos diferentes radicales de presentación. Acaso se considere más simple, en vez de usar el término radical, decir que los distingos genéricos forman parte de los modos en que las obras literarias se presentan *idealmente,* sea cual fuere su realidad. Pero Milton, por ejemplo, parece no tener en mente ideal alguno de recitador y de público con respecto a *Paradise Lost;* parece contentarse con dejarlo, en la práctica, como un poema que ha de leerse en un libro. Cuando usa la convención de la invocación, introduciendo así el poema dentro del género de la palabra hablada, la significación de la convención consiste en indicar a qué tradición pertenece primordialmente su obra y con qué establece sus afinidades más estrechas. La finalidad de la crítica por géneros no es tanto clasificar sino más bien clarificar estas tradiciones y afinidades, sacando por lo tanto a relucir gran número de relaciones literarias que no hubieran despertado interés en tanto no se hubiera establecido el contexto que les concierne.

El género de la palabra hablada y del oyente es muy difícil de describir en nuestra lengua, pero parte de él consiste en aquello que los griegos querían decir con la frase *ta epe,* poemas destinados a la recitación, no necesariamente epopeyas del tamaño gigante convencional. Un material "épico" de esta clase no tiene por qué estar en metro, ya que el relato en prosa y el discurso en prosa son formas habladas

importantes. La diferencia entre el metro y la prosa, evidentemente, no es, en sí, una diferencia genérica, como lo demuestra el ejemplo del drama, aunque sí tiende a ser una. En este ensayo, uso la palabra *"epos"* para describir obras en que el radical de presentación es la alocución oral, conservando la palabra "epopeya", en su uso acostumbrado, como nombre de la forma de la *Iliada,* de la *Odisea,* de la *Eneida* y de *Paradise Lost.* Así pues, el *epos* acoge en sí a toda la literatura, en verso o prosa, que intenta de algún modo conservar la convención de la recitación y de un público oyente.

Los griegos nos legaron los nombres de tres de nuestros cuatro géneros: no nos proveyeron con la palabra que corresponde al género que se dirige al lector por medio de un libro y naturalmente no hemos inventado una de nuestra cosecha. La más próxima a ella es "historia", pero esta palabra, a pesar de *Tom Jones,* se sale de la literatura; y la "escritura" latina tiene un significado demasiado especializado. Como tengo que disponer de una palabra, no me queda más remedio que elegir arbitrariamente "ficción" para describir el género de la página impresa. Sé que he empleado esta palabra en el primer ensayo dentro de un contexto diferente, pero parece mejor hacer un compromiso con la confusa terminología aquí presente que introducir demasiados términos nuevos. La analogía del teclado, en la música, puede ejemplificar la diferencia entre la ficción y otros géneros que, con miras prácticas, existen en los libros. Un libro, al igual que un teclado, es un recurso mecánico que sirve para poner una estructura artística total bajo el control interpretativo de una sola persona. Pero así como es posible distinguir la música genuina para piano, de la partitura pianística de una ópera o sinfonía, asimismo podemos distinguir la genuina "literatura de libros", de los libros que continen, reducidas, las partituras textuales de las obras recitadas o actuadas.

El nexo entre un poeta hablante y un público oyente, que puede ser real en Homero o Chaucer, pronto se vuelve cada vez más teórico y, a medida que esto ocurre, el *epos* se con-

vierte imperceptiblemente en ficción. Uno puede incluso sugerir, aunque no del todo en serio, que la legendaria figura del bardo ciego, que emplea Milton con tanta eficacia, indica que el desvío hacia un público invisible se establece muy pronto. Pero cada vez que el mismo material cumple su deber con ambos géneros, la diferencia entre éstos salta inmediatamente a la vista. La diferencia principal, aunque no sea simplemente una que se refiera a la extensión, está afectada por el hecho de que el *epos* es episódico y la ficción continua. Las novelas de Dickens, en cuanto libros, pertenecen a la ficción; como publicaciones por entregas en revistas destinadas a las lecturas de familia, siguen perteneciendo fundamentalmente a la ficción, aunque estén más próximas al *epos.* Pero cuando Dickens comenzó a hacer lecturas públicas de sus propias obras, el género se convirtió totalmente en *epos;* el énfasis entonces recayó sobre la inmediatez del efecto ante un público visible.

En el drama, los personajes hipotéticos o internos de la historia se enfrentan directamente con el público, razón por la cual el drama se caracteriza por la ocultación del autor con respecto al público. En el drama muy espectacular, tal como nos lo ofrecen muchas películas, el autor tiene relativamente poca importancia. El drama, al igual que la música, es una representación de conjunto destinada a un público, y la música y el drama tienen más probabilidades de florecer en una sociedad dotada de una fuerte conciencia de sí misma en cuanto tal, como ocurrió en la Inglaterra isabelina. Cuando una sociedad se vuelve individualista y competitiva, como la Inglaterra victoriana, la música y el drama sufren en consecuencia y la palabra escrita casi monopoliza la literatura. En el *epos,* el autor se enfrenta directamente con su público y los personajes hipotéticos de su historia están ocultos. El autor todavía está teóricamente presente cuando lo representa un rapsoda o juglar, ya que este último habla en nombre del poeta y no como un personaje del poema. En la literatura escrita tanto el autor como sus personajes se ocultan del lector.

La cuarta disposición posible, la ocultación del público

con respecto al poeta, se ofrece en la lírica. Como de costumbre, no existe palabra que designe el público de la lírica: lo que se requiere es algo análogo a "coro", pero sin sugerir una presencia o un contexto dramático simultáneos. Volviendo al aforismo de Mill, al que hemos hecho referencia al comienzo de este libro, el poema lírico es, preeminentemente, el enunciado que uno oye por casualidad. El poeta lírico normalmente pretende que está hablando consigo mismo o con otra persona: espíritu de la naturaleza, Musa (adviértase la diferencia con respecto al *epos,* donde la Musa habla *a través* del poeta), amigo íntimo, amante, dios, abstracción personificada u objeto natural. La lírica es, como dice Stephen Dedalus en el *Portrait,* de Joyce, el poeta que presenta la imagen con respecto a sí mismo: en sentido retórico, es al *epos* lo que la plegaria es al sermón. El radical de presentación en la lírica es la forma hipotética de lo que en religión se llama la relación "Yo-Tú". El poeta, por así decirlo, da la espalda a sus oyentes, aunque pueda hablar para ellos y aunque ellos puedan repetir con él algunas de sus palabras.

El *epos* y la ficción constituyen el área central de la literatura y van acompañados por el drama de un lado y del otro por la lírica. El drama tiene una conexión particularmente íntima con el rito, y la lírica con el sueño o la visión, con el individuo que está en comunión consigo mismo. Hemos dicho al comienzo de este libro que no existe nada que se parezca a la alocución directa en la literatura, pero la alocución directa es una comunicación natural y la literatura puede imitarla del mismo modo que puede imitar cualquier otra cosa que exista en la naturaleza. En el *epos,* donde el poeta se enfrenta con su público, se nos ofrece una *mimesis* del discurso directo. El *epos* y la ficción adoptan primero la forma de las escrituras sagradas y del mito; luego la de los relatos tradicionales; después la de la poesía narrativa y didáctica, incluyendo la épica propiamente dicha, y la de la prosa oratoria: y, finalmente, la de la novela y otras formas escritas. A medida que avanzamos históricamente por los cinco modos, la ficción va cobrando, poco a poco, más im-

portancia que el *epos,* y, a medida que esto ocurre, la *mimesis* de la alocución directa se convierte en la *mimesis* de la escritura aseverativa. A su vez ésta, en los extremos de la prosa documental o didáctica, se convierte en aseveración efectiva, saliendo así de la literatura.

El poema lírico es una *mimesis* interna del sonido y de las imágenes, y se encuentra del lado opuesto a la mimesis externa, o representación hacia afuera del sonido y de las imágenes, que es el drama. Ambas formas evitan la *mimesis* de la alocución directa. Los personajes de una obra de teatro hablan unos con otros y, en teoría, hablan consigo mismos en un aparte o monólogo. Incluso si tienen conciencia del público, no están hablando en nombre del poeta, salvo en casos especiales como la *parábasis* de la Comedia Antigua o de los prólogos o epílogos del teatro rococó, en que se da un cambio genérico real del drama al *epos.* En Bernard Shaw la *parábasis* cómica se transfiere de en medio de la obra a un prefacio en prosa aparte, lo cual significa un cambio del drama a la ficción.

En el *epos,* tiende a predominar una especie de metro comparativamente regular: incluso la prosa oratoria muestra muchos rasgos métricos, tanto en su sintaxis como en su puntuación. En la ficción, tiende a predominar la prosa, porque sólo la prosa tiene el ritmo continuo apropiado a la forma continua del libro. El drama no tiene un ritmo predominante, peculiar a sí mismo, pero guarda relación más estrecha con el *epos* en sus modos preliminares y con la ficción en los posteriores. En la lírica, tiende a predominar un ritmo que es poético pero no necesariamente métrico. Procedamos a examinar cada género a su vez, con vistas a descubrir cuáles son sus características principales. Como en lo que sigue de inmediato nos conciernen mayormente la dicción y los elementos lingüísticos, hemos de limitar nuestro examen principalmente a un lenguaje específico que es el inglés: esto significa que gran parte de lo que vamos a decir sólo será verdad en lo que al inglés respecta, pero esperamos que los principios capitales podrán ser adaptados igualmente a otras lenguas.

El ritmo de la recurrencia: el epos

El metro de ritmo regular, que tradicionalmente distingue al verso de la prosa, tiende a ser el ritmo organizador en el *epos* o en las formas oratorias de determinada extensión. El metro es un aspecto de la recurrencia y las dos palabras que significan recurrencia, ritmo y patrón, muestran que la recurrencia es un principio estructural de todo arte, sea temporal o espacial, en su primordial impacto. Además del metro en sí, la cantidad y el acento (prosódico y rítmico) son elementos de la recurrencia poética, aunque la cantidad no sea un elemento regular en el inglés moderno, salvo en experimentos en los que el poeta tiene que ir inventando sus propias reglas a medida que avanza. La relación del acento o apoyo con el metro requiere acaso diferente clase de explicación de la que suele darse.

Un verso de cuatro apoyos acentuales parece ser inherente a la estructura de la lengua inglesa. Es el ritmo que prevalece en la poesía primitiva, aunque cambia su esquema de la aliteración a la rima en el inglés medio (entre los siglos XII y XVI); es el ritmo de la poesía popular en todas las épocas, de las baladas y de la mayoría de los versos infantiles. En la balada, la cuarteta de ocho-seis-ocho-seis es un verso continuo de cuatro tiempos, con una pausa al final de cada dos versos. Este principio de la pausa, o de un tiempo que se da en un punto de silencio efectivo, ya se había establecido en el antiguo inglés (entre los siglos VII y XII). El pentámetro yámbico ofrece un campo de síncopa en que el acento y el metro pueden, hasta cierto grado, neutralizarse mutuamente. Si leemos muchos pentámetros yámbicos "con naturalidad", dando a las palabras importantes el acento marcado que tiene en el inglés hablado, el viejo verso de cuatro apoyos acentuales resalta a las claras contra su trasfondo métrico. Así:

> To bé or nót to be: thát is the quéstion.
> Whéther 'tis nóbler in the mínd to súffer
> The slíngs and árrows of outrágeous fórtune,

Or táke up árms against a séa of tróubles...*

Of mán's fírst disobédience, and the frúit
Of that forbídden trée, whose mórtal táste
Brought déath into the wórld, and áll our wóe,
With lóss of Éden, till one gréater Mán
Restóre us, and regáin the blíssful séat...**

El pareado rimado de Dryden y Pope, tal como es de esperar, tiene un porcentaje más elevado de versos de cinco apoyos acentuales, pero cualquier licencia rítmica, tal como la cesura femenina, tiende a hacer volver el viejo ritmo:

Forgét their hátred, and consént to féar.
[(Waller)***

Nor héll a fúry, like a wóman scórn'd. (Congreve)****

A líttle leárning is a dángerous thíng (Pope).*****

Cualquier época de incertidumbre o transición métrica ofrecerá ejemplos de la fuerza innata del verso de cuatro apoyos acentuales. Tras la muerte de Chaucer y el cambio del inglés medio al moderno, nos encontramos en el extraño mundo métrico de Lydgate, en que nos sentimos fuertemente tentados de aplicar a Lydgate mismo lo que su Juglar dice a la Muerte en la *Danse Macabre*:

This newe launce / is to me so straunge
Wonder dyverse / and passingli contrarie

---

* Ser o dejar de ser: esta es la incógnita. / Que sea más noble padecer en la mente / Las hondas y las flechas de ultrajante fortuna / O tomar armas contra un mar de aprietos...

** Del hombre la primera desobediencia, y el fruto / De ese prohibido árbol, cuyo mortal sabor / Trajo la muerte al mundo y toda nuestra pena, / Con pérdida del Edén, hasta que en Hombre más grande / Nos restaure, y recupere el sitio de la dicha...

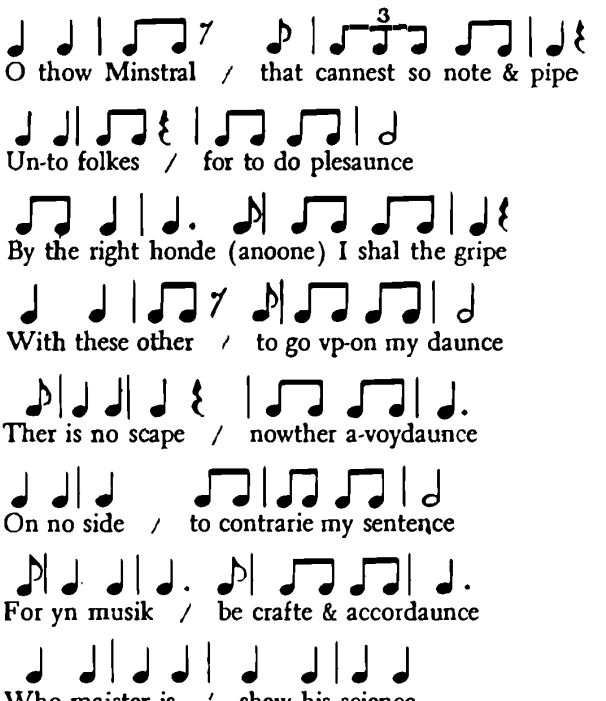
*** Olvida su odio y consiente al temor.

**** Ni infierno a furia, como hembra desdeñada.

***** Poco saber es cosa de cuidado.

The dredful fotynge / doth so ofte chaunge
And the mesures / so oftes sithes varie.*

Pero de todos modos hay una danza allí: veamos la estrofa anterior, el parlamento de la Muerte al Juglar:



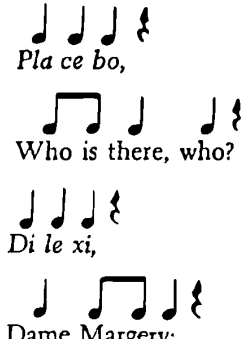
---

* Esta nueva danza me es tan extraña / Maravilla diversa y harto rebelde / El terrible paso tantas veces cambia / Y los ritmos tantas veces varían.

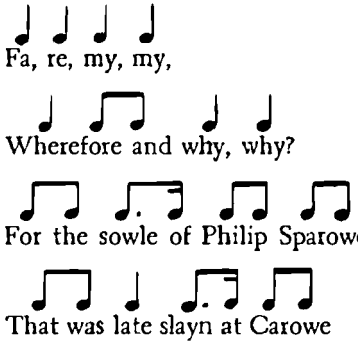
** Oh tú Juglar que tanto puedes con tus notas tañer / Para la gente haciendo jolgorio / Por la mano derecha (luego) te he de asir / Con estos otros para que bailes mi danza / No hay escapatoria ni modo de evitarlo.
Por ningún lado se puede contrariar mi sentencia / Porque en música hay arte y concordancia / Quien sea maestro que muestre su ciencia.

Esta estrofa nos haría pasar malos ratos si tratáramos de analizarla como si fuera una estrofa pentamétrica del tipo ABC, en Chaucer: el último verso, por ejemplo, no es, en absoluto, un pentámetro. Leída como en verso de cuatro apoyos acentuales resulta harto simple; y una lectura de este género sacará a relucir lo que jamás podría lograr el análisis prosódico: la cadencia grotesca de esqueleto saltarín en la voz de la Muerte, que termina en la mesurada ironía del último verso. No pretendo conocer los detalles de la prosodia de Lydgate, qué letra *e* habría preferido pronunciar o eludir o qué palabras extranjeras habría acentuado de modo diferente. Es posible que ni Lydgate ni el lector del siglo XV tampoco tuviesen del todo claro lo referente a estos puntos; pero un verso de cuatro apoyos principales y un número variable de sílabas entre los apoyos es el recurso evidente para resolver esta clase de problemas, ya que mucho puede quedar a discreción del lector individual. En todo caso, no estoy tratando de indicar cómo ha de leerse el pasaje, sino más bien cómo puede escandirse fácilmente: en lo que al modo de escandir se refiere, cualquier lector puede introducir en el patrón sus propias modificaciones.

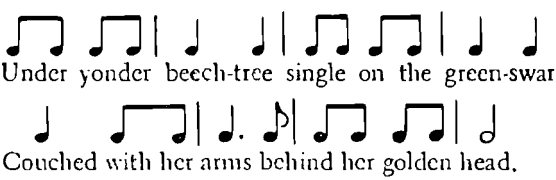
El verso "Skeltónico"* suele ser también un verso de cuatro tiempos: el brioso preludio de *Philip Sparowe* es un ritmo de marcha a paso redoblado, con pausas y tiempos marcados que llegan a juntarse más estrechamente que en Lydgate:



* Usado por el poeta John Skelton.

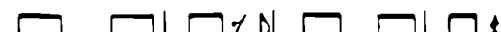


En pocas palabras, el "nuevo principio", en base al cual Coleridge construyó *Christabel,* era tan nuevo como suelen serlo los principios en literatura. Resulta igualmente claro que la inspiración finlandesa de *Hiawatha* no era más fundadamente exótica de lo que son habitualmente las inspiraciones de este género. *Hiawatha* se ajusta con comodidad al patrón inglés de cuatro apoyos acentuales, lo cual explica acaso por qué es uno de los poemas más fáciles de parodiar en la lengua. *Love in the Valley,* de Meredith, igualmente se escande con gran facilidad como un verso de cuatro apoyos acentuales muy similar en su composición rítmica a la de Lydgate:

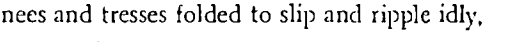


---

* Pla ce bo, / ¿Quién está ahí, quién? / Di le xi, / Doña Margarita; / Fa, re, ay dios, / ¿por qué motivo y por qué, por qué? / Por el alma de Felipe Gorrión / Que hace poco mataron en Carowe...



Knees and tresses folded to slip and ripple idly,



Lies my young love sleeping in the shade.

Estos ejemplos ya han comenzado tal vez a explicar algo de lo que la palabra "musical", el *melos* de Aristóteles, realmente significa como término de la moderna crítica literaria. En la música contemporánea, a la poesía inglesa desde tiempos de Lydgate, se ha dado casi de manera uniforme un apoyo acentual, marcando los apoyos unidades rítmicas (medidas) dentro de las cuales está permitido un número invariable de notas. Cuando en poesía tenemos un apoyo acentual predominante y un número variable de sílabas entre dos apoyos (habitualmente, cuatro apoyos acentuales por verso, que corresponden al "tiempo común" en la música), tenemos una poesía musical, es decir, una poesía que se parece en su estructura a la música que es contemporánea de ella. Estamos hablando ahora del *epos* o poesía de determinada extensión en metro continuo: la música que presenta analogías más estrechas con este género de poesía es la música en sus formas instrumentales más extensas, en las que el ritmo organizador procede más directamente de la danza que del canto.

Este uso técnico de la palabra musical difiere mucho del modo sentimental, que consiste en llamar musical a cualquier poesía si suena bien. En la práctica, los usos técnicos y los sentimentales están a menudo diametralmente opuestos, ya que el término sentimental debería aplicarse, por ejemplo, a Tennyson, pero jamás a Browning. Con todo, si formula-

---

* Lejos bajo aquel haya solitaria en el césped / Recostada con los brazos debajo de su cabeza de oro, / Dobladas las rodillas y trenzas para que queden sueltas y se ricen tranquilas, / Mi joven amor yace durmiendo a la sombra.

mos la pregunta externa pero pertinente: ¿Cuál de estos dos poetas sabía más de música y era más propenso, *a priori,* a recibir su influencia? sin duda alguna, la respuesta no sería Tennyson. Aquí tenemos un pasaje de la *Oenone,* de Tennyson:

> O mother Ida, many-fountain'd Ida,
> Dear mother Ida, harken ere I die.
> I waited underneath the dawning hills,
> Aloft the mountain lawn was dewy-dark,
> And dewy dark aloft the mountain pine:
> Beautiful Paris, evil-hearted Paris,
> Leading a jet-black goat white-horn'd, white-hooved,
> Came up from reedy Simois all alone.*

Y aquí tenemos un pasaje de *The Flight of the Duchess,* de Browning:

> I could favour you with sundry touches
> Of the paint-smutches with which the Duchess
> Heightened the mellowness of her cheek's yellowness
> (To get on faster) until at last her
> Cheek grew to be one master-plaster
> Of mucus and fucus from mere use of ceruse:
> In short, she grew from scalp to udder
> Just the object to make you shudder. **

---

* Oh madre Ida, Ida de muchas fuentes, / Querida madre Ida, oye antes que yo muera. / Bajo los montes yo esperaba el alba, / En lo alto el césped del monte, oscuro de rocío, / Y oscuro de rocío en lo alto el pino del monte: / París hermoso, París de corazón malvado, / Conduciendo a una cabra negra como azabache, de cuernos blancos era, de blancas patas / Sólo subía del Simoís lleno de cañas.

** Podría agraciarte con diversos toques / Del embadurnamiento con que la Duquesa / Realzaba la madurez de la amarillez de su mejilla / (Para ir más rápido) hasta que al fin su / Mejilla se volvía un solo emplasto / De mucosidades y fungosidades por el mero uso de la cerusa: / En pocas palabras, se volvió del cuero cabelludo hasta la ubre / Justo el objeto que te haría estremecer.

En el pasaje de Browning la velocidad es un factor positivo: uno tiene la impresión del ritmo de un metrónomo. Tennyson ha tratado de reducir al mínimo el sentido de movimiento; su pasaje debe leerse lentamente y con mucho detenimiento en las vocales. Ambos pasajes repiten sonidos muy marcadamente, pero las repeticiones de Tennyson están allí para retardar el movimiento de las ideas, para obligar al ritmo a retornar sobre sí mismo y para elaborar lo que es esencialmente un *patrón* de sonido. En Browning, las rimas agudizan la acentuación de los tiempos y ayudan a construir un ritmo acumulativo. La velocidad y el acento agudo en la poesía de Browning son rasgos musicales dentro de ella y resulta difícil ver qué otra cosa pueden ser las palabras entre paréntesis que una indicación musical, una traducción al inglés del *più mosso.*

Las frases del género de "fluidez musical uniforme" o "dicción áspera y discordante" tienen que ver con el uso sentimental de la palabra musical y acaso deriven del hecho de que en el inglés común y corriente la palabra "armonía", aparte de la música, significa una relación estable y permanente. En este sentido figurativo de la palabra armonía, la música no es, en absoluto, una secuencia de armonías, sino una secuencia de discordancias que resultan en una armonía, siendo la única "armonía" estable y permanente en la música el acorde tónico que resuelve el final. Es más probable que el poema áspero, abrupto y disonante (dando por supuesta, claro está, la competencia técnica del poeta) sea el que demuestre en poesía la tensión y el ímpetu impulsor acentuado de la música. Cuando nos topamos con un cuidadoso equilibrio de las vocales y las consonantes en un flujo de sonido lánguido y sensorial, probablemente tenemos que habérnoslas con un poeta que carece de musicalidad. Pope, Keats y Tennyson carecen todos de ella. Ni siquiera necesito decir que estos términos no son peyorativos: *The Rape of the Lock* no es musical, a la par que constituye un mal ejemplo del "blank verse".* Cuando encontramos acentos agudos que

* Verso suelto que usara Shakespeare.

parecen ladrar, un lenguaje oscuro e intrincado, un desembuche de consonantes, y largos y machacados polisílabos, probablemente estamos en presencia del *melos* o poesía que muestra analogía con la música, si es que no es producto real de su influencia.

La dicción musical encaja mejor con lo grotesco y lo horrible o con la invectiva y el insulto. Congenia con actitudes intelectuales nudosas del tipo llamado "metafísico". Es irregular en el metro (debido a la síncopa contra el apoyo acentual), se apoya con fuerza en el encabalgamiento y emplea un ritmo largo y acumulativo que arrastra los versos hacia unidades rítmicas más amplias, tales como el párrafo. El hecho de que Shakespeare muestre un uso creciente del *melos,* a medida que va avanzando en su obra, es el principio que sirve para fechar sus dramas en base a la evidencia interna. Cuando Milton afirma que el verso heroico rimado "no ofrece verdadero deleite musical" porque la poesía musical ha de tener "diversamente extraído el sentido de un verso en favor de otro", está usando la palabra musical en sentido técnico. Cuando Samuel Johnson habla de "la antigua manera de prolongar torpemente el sentido de verso en verso", está hablando a partir de su propio punto de vista coherentemente antimusical. *The Heretic's Tragedy* es un poema musical; *Thyrsis* no lo es. *The Jolly Beggars* sí que lo es; pero no lo es la *Ode on a Grecian Urn.* El *Messiah,* de Pope, no es musical; pero *Song to David,* de Smart, con sus palabras temáticas machacadoras y la explosión *fortissimo* de su coda, es un *tour de force* musical. Los himnos de Crashaw y las odas pindáricas de Cowley son musicales, por sus versos fluidos, variables, en que prevalecen los de cuatro apoyos acentuales, y su pujante y severo encabalgamiento; los poemas estróficos de Herbert y las odas pindáricas de Gray, no lo son. Skelton, Wyatt y Dunbar son musicales; no así Gavin Douglas ni Surrey. El verso aliterado suele ser acentuado y musical; las elaboradas formas de la estrofa no suelen serlo. El uso del *melos* en la poesía no implica necesariamente, desde luego, un conocimiento técnico de la música, de parte del poeta, pero a menudo va acompañado por

él. Ejemplo de ello es un poema tan técnicamente musical como el *Musicks Duell,* de Crashaw (un aria barroca con acompañamiento instrumental).

Y al menos es concebible que, a veces, el hecho de exponerse a la música ha debido inducir una tendencia al *melos* en el verso. Se tiene la impresión de que *Southey,* por ejemplo, nunca llegó a clarificar del todo sus admirables experimentos en el ritmo del *epos:* si así lo hubiera hecho, resultaría instructivo colocar junto a la lista incisiva que hizo Milton de las cualidades musicales de la poesía el tartamudear y el mascullar del prefacio de *Thalaba:* "No quisiera tener el tono de un *improvisatore;*— sino algo que denote el sentido de la armonía, algo así como el acento del sentir, —algo así como el tono que todo poeta da necesariamente a la poesía". La concepción del *melos,* por lo demás, puede arrojar más luz sobre lo que Wordsworth intentaba hacer en *Peter Bell* y en *The Idiot Boy.* Las observaciones de Wordsworth acerca del metro, como origen de la excitación en el verso, se aplican más particularmente al acento, en que está presente el ritmo físico de la danza. Lo que el metro en sí ofrece es más bien el placer de ver cómo un patrón, en cierta medida pronosticable, se va colmando con las palabras inevitablemente oportunas. El verso de Pope: "Lo que tantas veces se pensó pero que nunca se expresara tan bien", es una concepción métrica: al oir sus pareados nos invade el sentido de una expectativa que se cumple y que es lo contrario de lo meramente obvio. La violencia mayor de las imágenes en las sátiras de Donne es apropiada a la energía mayor de un ritmo que se concibió como más acentuado.

Si nos volvemos al grupo contrastante de los poetas que hemos llamado no musicales, Spenser, Pope, Keats, Tennyson, nos encontramos con ritmos más lentos y más resonantes. Los versos de cuatro apoyos acentuales son mucho más raros en *The Faerie Queene* que en *Paradise Lost* y la recurrencia del alejandrino señala la tendencia contraria. Johnson expresa finamente la práctica de este grupo de poetas en su máxima antimusical: "La música del verso heroico inglés afecta tan débilmente el oído que fácilmente se pierde, a no

ser que las sílabas de cada verso cooperen entre sí; esta cooperación sólo puede obtenerse manteniendo a cada verso, sin mezcla de otro, como un sistema distinto de sonidos". Esto implica que como los únicos elementos musicales de la poesía que toma en cuenta Johnson se han perdido para siemprè con la pérdida del acento de diapasón y de la cantidad, la poesía inglesa debería pensar más bien en términos de patrones de sonido que en el ritmo acumulativo.

Las relaciones entre la poesía y las artes visuales son acaso más forzadas que las que existen entre la poesía y la música. Los poetas no musicales son, con frecuencia, "pictóricos" en sentido general: emplean, a menudo, sus ritmos más meditativos para construir, detalle por detalle, un cuadro estático, tal como ocurre en la meticulosa descripción de Venus desnuda, en *Oenone,* o en los complicados espectáculos de boato, semejantes a tapices, en *The Faerie Queene.* Allí donde se nos ofrece, sin embargo, algo realmente análogo a la *opsis* es en el recurso retórico que se conoce como armonía imitativa u onomatopeya, tal como Pope la describe y ejemplifica en el *Essay on Criticism:*

> 'Tis not enough no harshness give offence,
> The sound must seem an echo to the sense...
> When Ayax strives some rock's vast weight to throw,
> The line too labours, and the words move slow;
> Not so, when swift Camilla scours the plain,
> Flies o'er th'unbending corn, and skims along the
> [main.*

Es fácil reconocer este recurso y siempre se ha comentado desde que Aristóteles, en su tratado sobre retórica, ejempli-

* No basta con que ninguna aspereza ofenda, / Del sentido el sonido eco ha de parecer.../ Cuando se empeña Ayax en arrojar el peso enorme de una piedra, / También se afana el verso, y tardan las palabras; / No así, cuando Camila rápida barre el llano, / Vuela sobre el trigo inflexible, y va rasando el mar.

ficó en el verso de Homero sobre la roca de Sísifo el sonido de una gran piedra rodando cuesta abajo:

αὖτις, ἔπειτα πέδονδε κυλίνδετο λᾶας ἀναιδής

La traducción de Pope vierte este verso en "Truena impetuoso abajo, y por el suelo humea", mereciendo esta vez la aprobación de Johnson, quien por lo general tenía sus dudas acerca de la armonía imitativa. La ridiculiza en uno de sus artículos del *Idler,* en la figura del crítico Dick Minim, quien hace notar que las palabras "bubble" (burbuja) y "trouble" (aprieto) "producen una momentánea hinchazón de las mejillas por la retención del aliento, que se emite luego a la fuerza, como en la práctica de soplar burbujas". No obstante, lo que la mofa realmente ejemplifica es que la onomatopeya es una tendencia a la vez lingüística y poética, y que el poeta se vale normalmente de todo lo que le ofrece la lengua. La lengua inglesa dispone de muchos y excelentes efectos de sonido, aunque haya perdido unos cuantos: en el viejo inglés, *The Wanderer* puede expresar el frío del tiempo de una manera que un poema moderno no puede lograr:

Hreosan hrim ond snaw hagle gemenged*

Pero en razón de que estos recursos son lingüísticos a la par que literarios, el lenguaje coloquial los está recreando constantemente. El lenguaje coloquial, cuando es bueno, recibe con frecuencia el nombre de "pintoresco" o "lleno de colorido", siendo ambas palabras metáforas pictóricas. Los pasajes narrativos de *Huckleberry Finn* tienen en sí una flexibilidad imitativa que los pasajes narrativos de *Tom Sawyer,* por ejemplo, rara vez alcanzan:

...Then there was a racket of ripping and tearing and smashing, and down she goes, and the front wall of the

---

* (...the friendless man sees...) frost and snow fall / mixed with hail (La transcripción al inglés moderno se debe al profesor R. E. Kaske, de la Universidad de Cornell).
—(...el hombre sin amigos ve) escarcha y nieve caer / mezcladas de granizo).

crowd begins to roll in like a wave.*

La maestría de la *opsis* verbal más admirablemente sostenida en inglés se manifiesta acaso en *The Faerie Queene,* que debemos leer con un género de atención muy especial, con una habilidad para captar la visualización a través del sonido. Así en:

The Eugh obedient to the bender's will,**

el verso tiene en el medio cierto número de sílabas débiles que lo obliga a combarse en forma de arco. Cuando Una se extravía, con ella se extravía el ritmo:

And Una wandring farre in woods and forrests...***

Parte del efecto de este verso se debe a la rima débil de "forrests" (florestas) con "guests" (huéspedes). Cuando el tópico es un naufragio, naufraga el ritmo con la misma especie de rima del chasco:

For else my feeble vessell crazd, and crackt
Through thy strong buffets and outrageous blowes,
Cannot endure, but needs it must be wrackt
On the rough rocks, or on the sandy shallowes.****

Cuando Florimell tiene dificultades en dar con su camino, el lector pasa por las mismas al escandir el verso:

Through the tops of the high trees she did
descry...*****

---

* Hubo entonces una baraúnda de rompe y rasga y de hacer añicos, y allá va ella, y la pared de enfrente del gentío comienza a rodar como una ola.

** El arco obediente a la voluntad del templador.

*** Y errando lejos. Una por bosques y florestas...

**** Porque si no mi débil bajel roto, y cascado / Por tus fuertes embates y golpes excesivos, / No puede resistir, tiene que naufragar / contra las rudas rocas, o en los bajíos de arena.

***** A través de las copas de los altos árboles columbró...

Cuando el tópico es la armonía musical, se nos ofrece una rima idéntica con una de las pocas palabras apropiadas de la lengua:

> To th'instruments diuine respondence meet:
> The siluer sounding instruments did meet...*

Cuando el tópico es un "puente peligroso" tenemos:

> Streight was the passage like a ploughed ridge,
> That if two met, the one mote needes fall over the lidge.**

Los lectores del Renacimiento ya estaban sobre aviso en lo que atañe a efectos de este género, gracias a la enseñanza escolar de la retórica: un verso de apariencia inofensiva, en el *January,* de Spenser, por ejemplo, es rápidamente aporreado por E. K. hasta quedar convertido en "una linda Epanorthosis ...y además una Paronomasia". La fuente del ya citado pasaje de Pope es el *Art of Poetry,* de Vida, que es anterior a Spenser. Después de Spenser, el poeta que demostró interés más coherente —o persistente— en la armonía imitativa fue Cowley, quien tan libremente la usó en *Davideis* que arrancó a Johnson el rezongo gruñón de que no veía razón por la cual era más alto un pino en alejandrinos que en pentámetros. Sin embargo, algunos de los efectos obtenidos por Cowley son harto interesantes, tal como su empleo del hemistiquio oracular. En el caso siguiente, por ejemplo, tres pies de un verso pentámetro se destinan a la contemplación silenciosa:

> O who shall tell, who shall describe thy Throne,
> Thou great Three-One?***

El primer verso del pasaje que hemos citado en Pope

---

* A los instrumentos divina concordancia apropiada: / Los de plata sonoros instrumentos respondían...

** Recto era el pasaje como un surco arado, / Que si dos se topaban, uno del reborde tenía que caer.

*** Oh quién podría decir, podría describir tu Trono, / Oh tú gran Tres-en-Uno?

("No basta con que ninguna aspereza ofenda") implica que una discordancia aguda o chapucería aparente en la escritura puede, a menudo, interpretarse como decoro imitativo. Pope usa intencionadamente discordancias de este tipo en el mismo poema cuando da horribles ejemplos de prácticas que él no aprueba, y el examen que hace Addison del pasaje en *Spectator 253* demuestra cuán vivo era aún el interés que despertaban estos recursos. Este, por ejemplo, es el modo con que Pope describe a un genio estreñido:

> And strains, from hard-bound brains, eight lines a year.*

Spenser, naturalmente, emplea sin cesar el mismo recurso. Un uso de la aliteración, torpe y falto de gracia, caracteriza a quien habla (Braggadocchio) como mentiroso e hipócrita:

> But minds of mortall men are muchell mard,
> And mou'd amisse with massie mucks unmeet regard.**

y cuando la pérfida Duessa tienta a San Jorge, la gramática, el ritmo y la asonancia difícilmente podrían ser más deplorables: el oído del digno caballero ha debido advertirle que había gato encerrado:

> Yet thus perforce he bids me do, or die.
> Die is my dew; yet rew my wretched state
> You...***

Algunos recursos imitativos se convierten en regla fija en todas las lenguas, y en inglés la mayor parte son harto conocidos como para que haga falta aquí recapitularlos: los versos truncos aumentan la velocidad, los ritmos trocaicos insinúan un movimiento de caída y así sucesivamente. El re-

---

* Y puja hasta sacar de un cerebro atascado ocho versos al año.

** Pero las mentes de los hombres mortales harto se dañan / Y erradamente por gruesa inmundicia no cuentan con la estima.

*** Y así me ordena por fuerza obedecer o morir. / Debo morir; pero deplora mi infeliz estado / Tú...

pertorio innato de palabras inglesas consiste principalmente en monosílabos, y un monosílabo requiere siempre un acento separado, por más leve que sea. Razón por la cual las largas palabras latinas, si se emplean hábilmente, tienen la función de aligerar el metro, en contraste con el estruendo torpe y sin ritmo que ocurre "When ten low words oft creep in one dull line" ("Cuando diez palabras flojas se arrastran en un verso embotado"). Tiene más utilidad en inglés un producto derivado de este último fenómeno: el llamado verso derrengado con un espondeo en el medio, desde los tiempos del viejo inglés (cuando era el tipo C de Sievers) ha tenido la mayor eficacia en sugerir presagios y agüeros:

> Thy wishes then dare not be told. (Wyatt)*
>
> Depending from on high, dreadful to sight.
> (Spenser)**
>
> Which tasted works knowledge of good and evil.
> (Milton)***

La armonía imitativa puede, por supuesto, emplearse de cuando en cuando en cualquier forma de escritura, pero como efecto continuo, al parecer, atañe con mayor naturalidad al *epos* en verso, donde adopta la forma de variantes de un patrón normal sostenido. Los dramaturgos y los escritores en prosa apenas si la usan: en Shakespeare sólo ocurre por razones muy determinadas, como cuando Lear invoca a la tormenta en el páramo con los acentos mismos de la tormenta. En los poemas líricos, su introducción tiene el efecto de un *tour de force* que absorbe la mayor parte del interés y convierte al poema en epigrama. Un ejemplo es el brillante poemita del siglo XV, *The Blacksmiths,* que emplea el verso aliterado para representar el martilleo:

---

* No osan entonces tus deseos decirse.
** Pendiente de la altura, a la vista un horror.
*** Que gustada produce conocimiento del bien y del mal.

Swarte smekyd smethes smateryd wyth smoke
Dryue me to deth wyth den of here dyntes...*

Una y otra vez en la historia de la retórica sale a relucir alguna teoría de la relación "natural" entre el sonido y el sentido. Es poco probable que exista semejante relación natural, aunque es harto evidente que existe en el lenguaje un elemento onomatopéyico que el poeta elabora y explota. Antes bien, resulta más simple pensar en la armonía imitativa como la aplicación especial de una característica retórica que es análoga a la cantidad del verso clásico, pero que se describe mejor con el término de "cualidad": los patrones de asonancia constituidos por vocales y consonantes. No es difícil distinguir al *epos* dotado de un patrón de sonido o "cualidad" continua, tal como *Hyperion,* del *epos,* por ejemplo, de *Red Cotton Nightcap Country,* donde el sonido existe primordialmente en beneficio del sentido y que, por lo tanto, uno siente más cercano a la prosa. Señal tenemos de que *no* hay patrón de sentido coherente cuando se dan dos versiones igualmente satisfactorias del mismo poema que sólo difieren en textura, como en el prólogo de *The Legend of Good Women,* de Chaucer.

La principal razón del empleo confuso del término musical en la crítica literaria estriba en que cuando los críticos piensan en la música de la poesía, rara vez piensan en la música real contemporánea de la poesía que están examinando, con su apoyo acentual y su ritmo de danza, sino en la estructura (desconocida en su mayor parte) de la música de la antigüedad clásica que estaba probablemente más próxima al canto y al acento de diapasón. Hemos hecho hincapié en allí donde en la poesía de la antigüedad clásica el patrón de la armonía imitativa porque ejemplifica el principio de que sonido o cantidad, por ser un elemento de recurrencia, participaba del *melos* de la poesía, participa de la *opsis* en la nuestra.

---

* Prietos tiznados herreros sofocados de humo / A la muerte me llevan con el ruido de sus abolladuras.

En todo poema podemos oír, por lo menos, dos ritmos distintos. Uno es el ritmo recurrente que, como hemos demostrado, es un complejo de acento, metro y patrón de sonido. El otro es el ritmo semántico del sentido o lo que habitualmente se considera como ritmo de la prosa. Si exageramos el primero, al decir poesía en voz alta, se producirá un sonsonete: si exageramos el segundo se producirá una "prosa disparatada y grandilocuente", según la observación de Bernard Shaw sobre el modo de recitar a Shakespeare en su época. Se da el *epos* en verso cuando el ritmo recurrente es el ritmo primordial u organizador, y la prosa cuando es primordial el ritmo semántico. La prosa literaria resulta del uso, dentro de la literatura, de la forma que se emplea para la escritura discursiva o aseverativa. Los tratados en verso, por "poco poéticos" que sean, se clasifican invariablemente como literarios.

El siglo XVI fue una época de experimentación, principalmente en lo que atañe al *epos* en verso, o ritmo corrido, para usar el término de Hopkins. La influencia del *melos* elaboró el verso suelto; la influencia de la *opsis,* la estancia de Spenser y el hexámetro de Drayton (el hecho de que *Polyobion* sea un poema descriptivo pudo haber motivado la elección que hiciera Drayton de este metro). Como en toda época experimental hubo algunos fracasos relativos, tal como el metro llamado de corral, que estuvieron y luego pasaron de moda. El *epos* de la prosa, es decir, de la prosa que se concibe como prosa oratoria, refleja el predominio cultural del *epos*: se considera normalmente como una forma subsidiaria de la expresión hablada, cuya forma más elevada es el verso. Se destina al estilo inferior o, a lo más, al estilo medio, dando señal de ella metáforas tales como la de Milton: "sentado aquí debajo en el fresco elemento de la prosa". Razón por la cual cualquier intento de dar a la prosa dignidad literaria tiende a darle algunas de las características del verso.

Se atribuye a Jeremy Bentham haber establecido la dife-

rencia entre prosa y verso por el hecho de que en la prosa todas las líneas siguen de corrido hasta el final de la página. Como muchas observaciones ingenuas, ésta contiene una verdad que la miopía del sabelotodo tiende más a pasar por alto. El ritmo de la prosa es continuo, no recurrente, y el hecho se simboliza por la ruptura puramente mecánica de las líneas de la prosa en una página impresa. Claro está que todo escritor en prosa sabe que la escritura de la prosa no es tan mecánica como su impresión y que es posible que la imprenta perjudique o incluso malogre el ritmo de una frase al colocar una palabra enfática al final de una línea en vez de al comienzo de la siguiente, al separar con un guión una palabra fuertemente acentuada, y así sucesivamente. Pero el escritor en prosa es, ante todo, prisionero de su suerte, a no ser que esté dispuesto a practicar la clase de rebelión contra la suerte que ejemplifica el *Coup des Dés,* de Mallarmé. Las características de la prosa oratoria del Renacimiento, con los muchos aspectos recurrentes de su ritmo, se disimulan, a menudo, bajo la impresión continua de la tipografía. Buen ejemplo de ello es el canto antifonal en que están escritos los libros impresos.

> He distates religion as a sad thing,
> and is six years elder for a thought of heaven.
> He scorns and fears, and yet hopes for old age,
> but dare not imagine it with wrinkles...
> He offers you his blood today in kindness,
> and is ready to take yours tomorrow.
> He does seldom anything which he wishes not to do [again,
> and is only wise after a misfortune...*

El eufuismo, a su vez, emplea todo recurso conocido por

---

* Le desagrada la religión como algo triste, / y envejece seis años si piensa en el cielo. / Desdeña y teme, pero con todo espera la ancianidad / más no se atreve a imaginarla con arrugas... / Su sangre te ofrece hoy amablemente, / y pronto está mañana a derramar la tuya. / Rara vez hace algo que no quisiera volver a hacer, / y sólo entra en juicio tras un infortunio...

los libros de retórica, incluyendo la rima, el equilibrio métrico y la aliteración, que habitualmente se consideran como prerrogativas del verso. La prosa ciceroniana se basaba en el período rítmico y en el equilibrio de las cláusulas que era frecuentemente un equilibrio cuasimétrico. En las obras en prosa que son ejercicios retóricos premeditados, tales como *Urn Burial,* de Browne, uno puede discernir unidades recurrentes de ritmo como las *clausulae* de Cicerón: "handsome enclosure in glasses" ("elegante receptáculo en vidrios"), "revengeful contentions of Rome" ("vengativas contiendas de Roma"), son ejemplos anapésticos. La Biblia de 1611 se imprime a menudo con cada verso en párrafo aparte: esto se hace, sin duda, primordialmente para comodidad de los predicadores, pero proporciona igualmente una idea más clara del ritmo de su prosa de lo que puede hacer la prosa impresa de modo convencional. El ritmo de algunos ensayos de Bacon, en especial los primeros, que son más aforísticos, se destacaría con mayor claridad si cada frase fuera un párrafo aparte.

Con el siglo XVII había llegado a su término la época de experimentación en el ritmo corrido y sucedió una época de experimentación en la prosa. Esta se inicia con la "ambladura senequista" o prosa ática, la rebelión en favor de un estilo natural hablado contra la retórica formal semimétrica de los ciceronianos. En Dryden es un hecho establecido la emancipación de la prosa del predominio del metro y la liberación del ritmo semántico característico de la prosa. Por eso tenía razón Matthew Arnold en llamar a la época de Dryden y Pope una edad de prosa y de razón, no porque su poesía fuera prosaica, sino porque su prosa es prosa cabal. Un hecho curioso de la historia literaria es que el famoso descubrimiento de M. Jourdain *es* realmente un descubrimiento, uno que en la mayoría de los casos parece hacer cualquier literatura en un punto harto avanzado de su evolución.

Al decir que el ritmo característico de la prosa emerge con mayor claridad a partir de la época de Dryden, no estamos, por supuesto, afirmando que entonces se escribía una

prosa mejor, aunque acaso al lector no le haga falta mayor advertencia contra los juicios de valor prematuros. Pero se hace evidente que la prosa, de por sí, es un medio transparente: llega a su extrema puridad —es decir, a su extremo distanciamiento del *epos* y de otras influencias métricas— cuando menos resalta al presentar la materia de su tópico como el vidrio de un escaparate. Está de más decir que esta claridad neutra nada tiene que ver con lo insulso, ya que lo insulso es invariablemente opaco. Por esto mismo, en tanto que no hay razón *literaria* por la cual la prosa no debería ser tan retórica como quiera el escritor, la prosa retórica a menudo redunda en desventaja cuando se emplea para fines no literarios. Algo de ello se expresa en la observación de que es imposible decir la verdad en el estilo de Macaulay —aunque no sea Macaulay el escritor a quien mejor le cuadre esta observación. Una prosa en extremo amanerada no es lo suficientemente flexible como para llevar a cabo la tarea puramente descriptiva de la prosa: constantemente está simplificando y reduciendo en exceso a la simetría su material. Incluso Gibbon peca por sacrificar a una antítesis la necesaria calificación de un hecho. Algo de este mismo principio puede verse dentro de la literatura misma: al estudiar los romances eufuistas, por ejemplo, nos damos cuenta de cuán difícil es narrar una historia en prosa eufuista. El eufuismo se originó en las formas oratorias, y sigue adaptándose mejor a la arenga: el escritor eufuista se agarra de cualquier oportunidad que se le ofrezca para recaer en el monólogo.

En pocas palabras, la prosa retórica naturalmente se adapta mejor a los dos fines de la retórica: el ornamento y la persuasión. Pero como estos dos fines constituyen un contraste psicológico, la prosa persuasiva queda a menudo neutralizada en su efecto por el mismo ornamento que la hace tan deliciosamente persuasiva. La belleza de los escritos piadosos de Jeremy Taylor es en ellos un factor desinteresado que lo ha mantenido dentro de los límites permanentes de la literatura, en vez de abandonarlo a la corriente efímera de la persuasión cinética. El principio que nos concierne de ningún modo se limita a Taylor: hasta en la comunidad anglo-

sajona de Wulfstan hubo sin duda un par de intelectuales de mentalidad más profana que pensaban menos en sus pecados que en la maestría del predicador en el ritmo aliterado:

Her syndan mannslagan ond maegslagan ond maesserbanan ond mynsterhatan, ond her syndan mansworan ond morthorwyrhtan, ond her syndan myltestran ond bearnmyrthran ond fule forlegene horingas manege, ond her syndan wiccan ond waelcyrian, ond her syndan ryperas ond reaferas ond worolstruderas, ond, hraedest is to cwethenne, mana ond misdaeda ungerim ealra.*

Lo que aquí nos interesa es la prosa literaria: más adelante en este ensayo daremos cuenta del ritmo de la prosa no literaria. La tendencia a la oración larga que consta de frases cortas y de cláusulas coordinadas, a la repetición enfática combinada con un ritmo impulsor lineal, a la invectiva, a los catálogos inagotables y a expresar el proceso o movimiento del pensamiento en vez del orden del discurso lógico del pensamiento ya consumado, son algunos de los signos del *melos* de la prosa. Rabelais es uno de los grandes maestros del *melos* en prosa: la maravillosa parranda del capítulo quinto en el libro primero me parece musical en el sentido técnico: Jannequin en palabras, por así decirlo. En inglés, tenemos a Burton quien, según dicen, bajaba a ori-

---

* Here are man-slayers and kin-slayers and priest-slayers and persecutors of monasteries, and here are perjurers and workers of murder, and here are harlots and child-killers and many foul adulterous fornicators, and here are wizards and sorceresses, and here are plunderers and robbers and spoilers, and, the quickest is to say (i.e., the quickest way to say it is), a countless number of all crimes and misdeeds. (La transcripción al inglés moderno se debe al profesor R. E. Kaske, de la Universidad de Cornell).
Aquí hay asesinos de hombres y asesinos de su parentela y asesinos de sacerdotes y perseguidores de monasterios, y aquí hay perjuros y autores de homicidios, y aquí hay rameras y matadores de niños y muchos inmundos fornicadores adúlteros, y aquí hay encantadores y hechiceras, y aquí hay saqueadores y ladrones y despojadores, y, por decirlo en breve, un número sin cuento de todos los crímenes y fechorías.

llas del Isis a divertirse escuchando las palabrotas de los barqueros. Tal vez sus visitas fueran profesionales, ya que las cualidades de su estilo son esencialmente las cualidades de las buenas palabrotas: el sentido de columpio en el ritmo, el gusto por la invectiva y el catálogo, el vocabulario sin límites, la tendencia a pensar en unidades cortas y acentuadas, y el conocimiento enciclopédico de los dos tópicos pertinentes a las palabrotas: la teología y la higiene personal. Todas éstas, salvo la última, son características musicales.

La prosa de Milton, al igual que su verso, en sus mejores momentos, abunda en "verdadero deleite musical", aunque de un género muy distinto, por supuesto. Los enormes períodos de las oraciones con sus frases cortas que ladran, las variaciones de velocidad dentro de estas oraciones, la acumulación retórica de epítetos cargados de emoción, las tonantes peroraciones con su coda a la Beethoven, cuentan entre sus características. Sin embargo, Sterne es el principal maestro del *melos* de la prosa antes de que el desarrollo de las técnicas del "flujo de la conciencia", para presentar el pensamiento como un proceso, lo resucitara en nuestro días. Esta técnica, en Proust, adopta la forma de un entrelazamiento wagneriano de *leitmotivs*. En Gertrude Stein, la deliberada prolijidad de lenguaje da a las palabras algo de la capacidad de repetición que tiene la música. Pero desde luego es Joyce quien ha hecho los experimentos más elaborados en el *melos,* y la escena de la cantina en *Ulysses* (la de las "Sirenas", en el comentario de Stuart Gilbert), aunque un tanto acrobática, sigue dando excelente testimonio de que las técnicas de la prosa que acabamos de examinar establecen con la música analogías que no son meramente caprichosas. Esta analogía es aceptada en Wyndham Lewis, por ejemplo, cuyo *Men Without Art* se propone a las claras como manifiesto en favor de la *opsis.* Por todas partes podemos discernir la tendencia al *melos,* incluso en escritores que normalmente no son musicales. Cuando en la retórica de *Sartor Resartus,* por ejemplo, nos topamos con el siguiente pasaje: "De entre estas confusas masas de elogio y elegía, con su insensata mercancía petrarquista y wertheriana desparramada a lo loco

en mitad de toda suerte de cosas totalmente disímiles", podemos ver que algunos de los recursos del eufuismo se usan en pro de la acentuación lineal en vez de servir al equilibrio del paralelismo, tal como hubiera ocurrido en el eufuismo real.

Tanto en prosa como en verso, los escritores que más a menudo se llaman musicales, en el sentido sentimental, son habitualmente aquellos que se encuentran más lejos de la música real. La tendencia a la *opsis* en De Quincey, Pater, Ruskin y Morris, por nombrar unos cuantos al azar, muchas veces incluye una tendencia a la descripción pictórica detallada y a los largos símiles decorativos, pero la segunda tendencia no define a la primera: no podemos juzgar una cualidad del estilo por la elección del tópico. La real diferencia estriba más bien en la concepción de la frase. Las frases largas, en las últimas novelas de Henry James, son frases *recipientes*: todas las calificaciones y paréntesis se ajustan dentro de un patrón, y a medida que se va estableciendo un detalle tras otro, emerge no un proceso lineal del pensamiento sino una comprensión simultánea. Lo que se explica se hace girar y se examina en todos sus aspectos, pero está enteramente allí, por así decirlo, desde un comienzo. También en Conrad las dislocaciones de la narración —el ir hacia atrás y hacia adelante, como él decía —se destinan a hacernos desplazar nuestra atención de escuchar la historia a considerar la situación principal. Su frase "ante todo para hacer que vean Uds." contiene una metáfora visual que conserva gran parte de su original significado. Las dislocaciones de la narración, en *Tristram Shandy,* producen el efecto contrario: distraen nuestra atención de la contemplación de la situación externa hacia el acto de escuchar el proceso de su creación en la mente del autor.

Como la prosa es, de por sí, un medio transparente, relativamente pocos escritores en prosa muestran pronunciada inclinación por un lado o por otro. En general, cuando tenemos mayor conciencia de un "estilo" señalado o idiosincracia retórica de la estructura verbal, mayor probabilidad tenemos de ponernos en contacto ya sea con el *melos* o con

la *opsis*. Browne y Jeremy Taylor sienten tanta inclinación por la *opsis* como Burton y Milton por el *melos:* el comentario sobre Taylor que hace un personaje de un cuento de O'Henry: "¿Por qué alguien no le pone letra?", se refiere a algo que tiene analogía, no con la música, sino con un patrón de sonido a la Tennyson.

Uno puede acaso aventurarse en generalizar que el peso principal de la influencia clásica recae sobre la *opsis,* en razón de que una lengua declinable permite mayor libertad en el orden del discurso que el moderno inglés o francés, y así se tiende a pensar en la frase como si contuviera todas sus partes a la vez. Incluso en Cicerón, que es un orador, nos percatamos intensamente del "equilibrio", y el equilibrio implica una neutralización del movimiento lineal. En el latín posterior comienza a ser perceptible un nuevo género de propulsión lineal, y uno se siente más próximo a la nueva civilización teutónica con su verso aliterado y su música embrionaria basada en el apoyo acentual. Así en Casiodoro las palabras temáticas y los acentos aliterados se hacen eco, se llaman y responden a través de las túrgidas frases:

> Hinc etiam appellatam aestimamus chordam, quod facile corda moveat: ubi tenta vocum collecta est sub diversitate concordia, ut vicina chorda pulsata alteram faciat sponte contremiscere, quam nullam contigit attigise.

El ritmo del decoro: el Drama

En toda estructura literaria nos percatamos de una cualidad que podemos llamar la cualidad de la personalidad verbal o voz hablante —algo diferente de la alocución directa pero que con ella se relaciona. Cuando uno siente que esta cualidad es la voz misma del autor la llamamos estilo: *le style c'est l'homme* es un axioma generalmente aceptado. La concepción del estilo se basa en el hecho de que todo escritor tiene su propio ritmo, tan característico como su puño y letra, y sus imágenes propias, que van de una predilección por determinadas vocales y consonantes a una preocupación por dos o tres arquetipos. El estilo existe en toda clase de

literatura, por supuesto, pero puede verse más puramente en la prosa temática: de hecho, es el principal término literario que se aplica a las obras en prosa que se clasifican generalmente como no literarias. El estilo tuvo su auge en la época victoriana tardía, cuando el nexo primordial entre la escritura y la personalidad constituía un principio fundamental de la crítica.

En el caso de una novela tenemos conciencia de un problema más complejo: el diálogo tiene que hablar por boca de los personajes internos, no por la del autor y, a veces, el diálogo y la narración tan lejos están uno de otra que dividen el libro en dos lenguajes diferentes. La adaptación del estilo a un personaje o tópico interno recibe el nombre de decoro o propiedad del estilo con respecto al contenido. El decoro es, en general, la voz *ética* del poeta, la modificación de su propia voz en favor de la voz de un personaje o del tono vocal que exige el tópico o el temple. Y así como el estilo se ofrece más puramente en la prosa discursiva, así el decoro, a las claras, se ofrece más puramente en el drama, donde el poeta no tiene que aparecer en persona. El drama puede describirse, desde nuestro punto de vista actual, como un *epos* o ficción que ha absorbido el decoro.

El drama es una mimesis del diálogo o conversación, y es evidente que la retórica de la conversación tiene que ser muy fluida. Puede abarcar desde un estudiado parlamento hasta esa especie de acometida y quite que se llama *stychomythia* cuando su base es métrica; y ofrece la doble dificultad de expresar el carácter y el ritmo del discurso de quien habla y al mismo tiempo de modificarlos con respecto a la situación y al temple de los demás hablantes. En el drama isabelino, el centro de gravedad, por así decirlo, se encuentra en algún punto entre el *epos* en verso y la prosa, de modo que puede moverse fácilmente de uno a otra según las exigencias del decoro, que son principalmente el rango social del personaje y el género de la obra. La comedia y los rangos inferiores van derecho a la prosa y, en siglos posteriores, a medida que el *epos* pierde terreno ante la ficción, la comedia y la prosa manifiestan un poder de adaptación a las condi-

ciones alteradas de que carecen ostensiblemente la tragedia y el *epos* en verso.

Pero incluso en la comedia en prosa, en que ha desaparecido casi del todo el estilo elevado de la retórica que exigían las figuras de la clase dominante, sigue existiendo el problema técnico de representar en prosa las características que un drama en verso expresaría en verso: características tales como la dignidad, la pasión, las imágenes ingeniosas (probablemente las más importantes) y el *pathos*. La comedia en prosa cumple, a menudo, con estos requisitos, elaborando un estilo de prosa epigramática y amanerada, en el que reaparece algo de la estructura antitética y reiterativa de la prosa retórica. Casi todos los grandes escritores de la comedia inglesa, desde Congreve a O'Casey, han sido irlandeses, y la tradición retórica perduró más en Irlanda. La prosa dramática de Synge figura igualmente como artificio literario, aunque reproduzca los ritmos hablados del campesinado irlandés. En contraste, el ritmo de un verso como el de Browning, en el siglo XIX, o el de Eliot y Fry en el actual, parece salvar el vacío entre el *epos* y la *prosa* con mucho menor esfuerzo. Uno se pregunta si no tenía Shaw razón en parte cuando argumentaba que era en realidad más fácil escribir un drama en verso suelto que en prosa. La impresión de artificialidad y de esfuerzo que da gran parte del moderno drama en verso sería, en tal caso, el resultado de intentar un género inadecuado de retórica, uno que se encuentra demasiado fuera de contacto con los ritmos normales de la conversación, de un modo en que rara vez lo estaba el drama isabelino, por más elaboradamente estilizado que fuera.

El intento de descubrir formas en verso que correspondieran a los ritmos de la conversación no interesó a los románticos ni a los victorianos, en su mayor parte. Con frecuencia se insta, de manera romántica, a los alumnos de inglés a usar la mayor cantidad posible de palabras cortas de origen autóctono, en base a que los hace adquirir un vocabulario concreto; pero un estilo fundamentado en palabras autóctonas simples puede ser el más artificial de todos los estilos. Samuel Johnson, en sus más torpes parrafadas, sigue

siendo coloquial y conversador comparado con un romance de William Morris. El habla corriente del inglés culto de hoy, con sus muchas palabras largas, abstractas y técnicas, y el acento marcado de sus palabras cortas, es un parloteo polisílabo, más fácil de adaptar a la prosa que al verso. Los Libros Proféticos de Blake representan uno de los pocos intentos logrados de abordar en verso el ritmo de la conversación —tan logrados que muchos críticos siguen preguntándose si son "realmente poesía". La opinión de Blake sobre la necesidad de un verso más largo que el pentámetro para representar el discurso coloquial culto en verso puede compararse con los experimentos de Clough y de Bridge con los hexámetros, que son igualmente intentos de captar el mismo género de ritmo, aunque, por lo menos en Clough, se percibe que la estricta fidelidad a este ritmo da al acento cierto carácter de montaña rusa. En el ritmo del verso de *The Cocktail Party,* que acaso prefigure con mayor claridad la elaboración de un nuevo centro de gravedad rítmico entre verso y prosa en el discurso moderno, retornamos a un ritmo muy parecido al antiguo verso de cuatro apoyos acentuales. Tal vez lo que esté aquí cobrando forma es un largo verso acentuado de seis o siete tiempos, que al ser partido en dos se hará finalmente utilizable para el diálogo hablado.

El problema del *melos* y de la *opsis* en el drama se resuelve con facilidad: el *melos* es la música efectiva y la *opsis* el decorado y el vestuario visibles.

El ritmo de la asociación: la Lírica

En la secuencia histórica de los modos, cada género, a su vez, parece elevarse a cierto grado de preponderancia. El mito y el romance se expresan principalmente en el *epos,* y en el mimético elevado el auge de una nueva conciencia nacional y el aumento de la retórica profana ponen en primer término al drama del teatro constituido. El mimético bajo trae consigo a la ficción y el uso creciente de la prosa, cuyo ritmo termina por ejercer su influencia en el verso. La teoría de Wordsworth acerca de que, con excepción del metro,

la *lexis* de la poesía es idéntica a la *lexis* de la prosa constituye un manifiesto del mimético bajo. La lírica es el género en el que el poeta, al igual que el escritor irónico, le da la espalda al público. Es igualmente el género que muestra más a las claras el núcleo hipotético de la literatura: la narración y el significado en sus aspectos literales de orden del discurso y patrón del discurso. Pareciera como si el género lírico guardara relación particularmente estrecha con el modo irónico y con el nivel literal del significado.

Tomemos al azar un verso, por ejemplo el comienzo del gran parlamento de Claudio en *Measure for Measure:*

Ay, but to die, and go we know not where:*

Podemos captar, por supuesto, el ritmo métrico, un pentámetro yámbico recitado como un verso de cuatro apoyos acentuales. Podemos captar el ritmo semántico o de la prosa, y podemos captar el ritmo del decoro, la representación verbal del horror de un hombre cara a la muerte. Pero también podemos, si escuchamos el verso con mucha atención, descubrir en él aún otro ritmo, un ritmo oracular, meditativo, irregular, imposible de predecir y esencialmente discontinuo, que emerge a partir de las coincidencias del patrón de sonido:

Ay:
But to die...
and go
we know
not where...**

Así como el ritmo semántico constituye la iniciativa de la prosa y así como el ritmo métrico constituye la iniciativa del *epos,* asimismo este ritmo oracular parece ser la iniciativa que predomina en la lírica. La iniciativa de la prosa normalmente tiene su centro de gravedad en la mente consciente:

---

* Sí, pero morir, e ir no sabemos dónde.
** Sí / pero morir... / e ir / no sabemos / dónde...

el escritor discursivo escribe con toda intención y el escritor de prosa literaria imita un proceso deliberativo. En el *epos* en verso la elección de un metro preceptúa la forma de la organización retórica: el poeta elabora una pericia habitual inconsciente cuando piensa según este metro y se encuentra así libre para hacer otras cosas, tales como narrar historias, exponer ideas, o conformar las diversas modificaciones que exige el decoro. Ninguna de ellas, por sí misma, pareciera llegar en absoluto al fondo de aquello que consideramos como la típica creación poética, que consiste en un proceso retórico asociativo, en su mayor parte por debajo del nivel de la conciencia, un caos de paronomasia, de nexos de la memoria muy parecidos a los del sueño. A partir de todo esto surge la unión de sonido y sentido que caracteriza a la lírica. Al igual que el sueño, la asociación verbal está sujeta a un censor a quien podemos llamar el "principio de plausibilidad", la necesidad de cobrar forma aceptable para la conciencia vigilante del poeta y de su lector, y de adaptarse al significado de los signos del lenguaje aseverativo lo bastante como para ser comunicable a esa conciencia. Pero el ritmo asociativo parece retener un vínculo con el sueño que corresponde al vínculo del drama con el rito. El ritmo asociativo, no menos que los demás, puede encontrarse en todo género de escritura: el reordenamiento tipográfico que hizo Yeats de Pater, y con el cual comienza *The Oxford Book of Modern Verse,* ejemplifica de qué modo puede extraerse de la prosa.

La unidad más natural de la lírica es la unidad discontinua de la estrofa y en períodos anteriores la mayoría de los poemas líricos tendían a ser patrones estróficos bastante regulares que reflejaban el predominio del *epos.* Con el Romanticismo comenzó a acrecentarse el sentido de que la "voz verdadera del sentir" no era pronosticable ni regular en su ritmo. *The Poetic Principle,* de Poe, sostiene que la poesía es *esencialmente* oracular y discontinua, que lo poético *es* lo lírico y que el *epos* en verso consiste en realidad de pasajes líricos amalgamados a una prosa versificada. Este es un manifiesto de la época irónica, del mismo modo que el pre-

facio de Wordsworth era uno del mimético bajo y anuncia el advenimiento de un tercer período de experimentos técnicos en la literatura inglesa, en que el objetivo era liberar el ritmo característico de la lírica. La finalidad del verso "libre" no es simplemente la rebelión contra las convenciones del metro y del *epos,* sino la articulación de un ritmo independiente que por igual se diferencia del metro y de la prosa. Si no reconocemos este tercer ritmo no seremos capaces de responder a la objeción ingenua de que cuando la poesía pierde el metro regular se convierte en prosa.

La relajación de la rima en Emily Dickinson y de la estructura de la estrofa en Yeats se proponen, no hacer que el patrón métrico sea más irregular, sino lograr que el ritmo lírico sea más exacto. También el término "sprung rhythm" ("ritmo surgente") de Hopkins tiene con la lírica afinidad tan estrecha como la tiene con el *epos* el ritmo corrido. Las teorías y técnicas de Pound, desde el imaginismo de su juventud hasta el "pastiche" discontinuo de los *Cantos* (precedidos por medio siglo de experimentos franceses e ingleses en la "fragmentación" o conversión del *epos* en lírica) son teorías y técnicas centradas en la lírica. El análisis retórico de la nueva crítica, fundamentado en la ambigüedad, es una crítica centrada en la lírica que tiende, a menudo de manera explícita, a extraer el ritmo lírico de todos los géneros. Los poetas más admirados y avanzados del siglo veinte son principalmente aquellos que han dominado con cabal maestría la magia verbal evasiva, meditativa, resonante, centrípeta del ritmo lírico emancipado. En el transcurso de este proceso, el ritmo asociativo se ha vuelto más flexible y, por consiguiente, ha evolucionado desde su base estilística romántica hacia una nueva especie de decoro en que rige una modalidad subjetivada.

Las asociaciones tradicionales de la lírica se establecen principalmente con la música. Los griegos hablaban de los poemas líricos como *ta mele,* que suele traducirse por "poemas para ser cantados"; en el Renacimiento, la lírica se relacionaba constantemente con la lira y el laúd, y el ensayo de Poe al que acabamos de referirnos hace hincapié en la

importancia de la música en la poesía con tal fuerza que compensa por la precisión que le falta. Sin embargo, deberíamos tener presente el hecho de que cuando un poema se "canta", por lo menos en el sentido musical moderno, es la música la que asume su organización rítmica. Las palabras de un poema lírico "cantable" son, por lo general, palabras neutras y convencionales, y la canción moderna se determina por el apoyo acentual de la música, pero con poco o nada del acento de diapasón que determina el predominio de la poesía sobre la música. Obtendríamos, por lo tanto, una impresión más clara de lo que es la lírica si tradujéramos *ta melc* por "poemas para ser salmodiados", ya que la salmodia, o lo que Yeats llamaba la canturía, es un énfasis en las palabras en cuanto palabras son. Los poetas modernos que, como Yeats, quisieran que se salmodien sus poemas son, con frecuencia, precisamente aquellos en quienes los arreglos musicales despiertan mayor sospecha.

La historia de la música presenta una tendencia recurrente a elaborar complicadas estructuras de contrapunto que, en la música vocal, casi aniquilan a las palabras. Ha habido también una tendencia recurrente a reformar y simplificar las estructuras musicales con objeto de dar a las palabras mayor importancia. Esto ha ocurrido, a veces, a resultas de una presión de carácter religioso, pero también han contribuido en ello las influencias literarias. Acaso podamos considerar el madrigal como si estuviera rozando el límite de la subordinación de la poesía a la música. En el madrigal el ritmo poético desaparece a medida que las palabras rebotan de voz en voz y las imágenes se expresan en las palabras mediante los recursos de lo que suele llamarse música descriptiva. Nos encontramos con largos pasajes llenos hasta el tope de palabras sin sentido, o la entera compilación puede llevar el subtítulo de "apta para voces o violas", indicando que se puede hacer del todo caso omiso de las palabras. La aversión de los poetas a esta trituración de sus palabras puede verse en el apoyo que prestaron en el siglo XVII al estilo de aislar las palabras en su solo verso melódico, estilo que hizo posible a la ópera. Este a la verdad nos acerca más a la poesía, aunque

la música siga predominando en el ritmo. Pero cuanto más cerca esté el compositor de insistir en el ritmo verbal del poema, más cerca está de la salmodia que constituye la base rítmica real de la lírica. Henry Lawes hizo algunos experimentos en este sentido que le valieron los aplausos de Milton, y la admiración que expresaron por Wagner tantos *symbolistes* se basaba, a todas luces, en el concepto (si es que concepto tan erróneo puede considerarse como una base) de que también él estaba tratando de identificar, por lo menos de asociar estrechamente, el ritmo de la música con el ritmo de la poesía.

Pero ahora que hemos colocado a la música en un lindero de la lírica y al puro énfasis verbal de la canturía en su centro, podemos ver que la lírica, por otro lado, guarda una relación de igual importancia con lo pictórico. Algo de ello se hace palpable en la aparición tipográfica de un poema lírico en una página impresa donde, por así decirlo, no sólo acierta uno a oírlo sino también a verlo por sorpresa. La disposición de las estrofas y de las sangrías da al poema lírico un patrón visible que difiere en absoluto del *epos,* donde los versos tienen aproximadamente el mismo largo, tanto, por supuesto, como de la prosa. En todo caso existen miles de poemas líricos tan intensamente concentrados en la imagen visual que, nos atrevemos a decirlo, funcionan como su propia ilustración real, y el poeta pintor Blake, cuyos poemas líricos siguen la tradición del emblema, desempeña en la lírica papel análogo al que los poetas compositores, Campion y Dowland, desempeñaron en el aspecto musical. El movimiento llamado Imaginismo dio gran importancia al elemento pictórico en la lírica y muchos poemas imaginistas se pueden casi describir como una serie de subtítulos a imágenes invisibles.

En emblema tales como *The Altar* y *Easter Wings,* de Herbert, en que la configuración de los versos del poema sugiere la configuración pictórica del tópico, comenzamos a rayar en la linde pictórica de la lírica. La absorción de las palabras por las imágenes visuales, que corresponde a la absorción de las palabras por la música en el madrigal, es pura

pictografía, del género al que nos han acostumbrado las tiras cómicas, las caricaturas con subtítulos, los carteles y otras formas emblemáticas. *The Rake's Progress*, de Hogarth, y otras series narrativas de imágenes similares, los rollos pintados de Oriente o las novelas grabadas en madera, que se publican de vez en cuando, representan una etapa ulterior de la absorción. Las disposiciones pictóricas de la base visible de la literatura, que es la escritura alfabética, han gozado de una existencia más caprichosa y esporádica, que va de las mayúsculas en los códices miniados a los experimentos surrealistas en el *collage*, y no han tenido mayor trascendencia desde un punto de vista específicamente literario. La habrían tenido más, desde luego, si nuestra escritura hubiese permanecido en la etapa jeroglífica, ya que la escritura de jeroglíficos y el dibujo son artes del mismo jaez. Ya hemos dado un vistazo a la comparación que Pound establece entre la lírica imaginista y el ideograma chino.

Podríamos suponer que durante el siglo pasado se habría versado mucho sobre la relación de la poesía con la música, por un lado, y con la pintura, por el otro. En realidad, los intentos de hacer que las palabras se acerquen lo más posible al ritmo más reiterativo y enfático de la música o a la estasis más concentrada de la pintura constituyen el grueso de lo que suele llamarse escritura experimental. Redundaría en beneficio de un pensamiento más claro si estas tendencias se consideraran como exploraciones laterales de una sola fase de la retórica y no, por una falsa analogía con la ciencia, como "nuevos rumbos" que pronostican un progreso general de la técnica literaria en todos sus frentes. El movimiento inverso de esta misma falacia progresiva produce la indignación moral que habla de "decadencia". Una cuestión sobre la cual poco hasta ahora se ha dicho es el grado hasta el cual puede la poesía, por decirlo así, perderse en la pintura o en la música y volver con un ritmo diferente. Esto ocurrió, por ejemplo, con la aparición de la "prosa" a partir de la secuencia, en la música medieval, y ocurre, de otro modo, cuando una canción se convierte en una especie de reserva rítmica para cantidad de poemas líricos distintos.

Los dos elementos de la asociación subconsciente que conforman la base, respectivamente, del *melos* y de la *opsis* en la lírica nunca han sido llamados por su nombre. Podemos llamarlos, si los términos se consideran suficientemente dignos, la *cháchara* y el *garabato*. En la cháchara, la rima, la asonancia, la aliteración y los retruécanos se elaboran a partir de las asociaciones del sonido. Lo que da forma a la asociación es lo que hemos llamado iniciativa rítmica, aunque en un poema en verso libre sería más bien el sentido de las oscilaciones del ritmo dentro de un campo que gradualmente se va definiendo como la forma continente. Por las enmiendas que hacen los poetas podemos ver que el ritmo suele ser anterior, ya sea en inspiración o en importancia, o en ambas cosas, a la selección de las palabras que lo colman. Este fenómeno no se restringe a la poesía: también en los cuadernos de Beethoven observamos, a menudo, cómo se da cuenta él de que necesita una cadencia en determinado compás antes de haber elaborado la secuencia melódica que le permita obtenerla. Uno puede observar una evolución similar en los niños, que empiezan con una cháchara rítmica y la van rellenando poco a poco con las palabras apropiadas. Este proceso se refleja igualmente en las rimas infantiles, en los gritos distintivos de un colegio, en las canciones de trabajo, y así por el estilo, en que el ritmo es una pulsación física próxima a la danza y que, a menudo, está lleno hasta reventar de palabras sin sentido. La evidente anterioridad del ritmo con respecto al sentido es una característica constante de la poesía popular y el verso, al igual que la música, se llama "ligero" cada vez que tiene la acentuación rítmica de las ruedas chatas de un vagón de ferrocarril.

Cuando la cháchara no puede acceder al nivel de la conciencia, permanece en el de la asociación incontrolada. Esta última constituye, a menudo, un modo literario de representar la demencia, y el *Jubilate Agno,* de Smart, partes del cual se consideran, por lo común, como indicios de desequilibrio mental, muestra el proceso creador en una etapa interesante de su formación:

For the power of some animal is predominant in
[every language
For the power and spirit of a CAT is in the Greek.
For the sound of a cat is in the most useful
[preposition...
For the Mouse (Mus) prevails in the Latin.
For edi-mus, bibi-mus, vivi-mus - ore-mus...
For two creatures the Bull & the Dog prevail in the
[English,
For all the words ending in ble are in the creature.
Invisible, Incomprehensi-ble, ineffa-ble, A-ble..
For there are many words under Bull...
For Brook is under Bull. God be gracious to Lord
Bolingbroke.*

Es posible que semejantes chispas y farfullas del intelecto en fusión se den en todo pensamiento poético. Los retruécanos de este pasaje impresionan al lector, a la vez por extravagantes y por humorísticos, lo cual coincide con la opinión de Freud acerca de la agudeza como escape del impulso, fuera del control censor. En la creación, el impulso es la energía creadora en sí misma y el censor es lo que hemos denominado el principio de plausibilidad. La paronomasia es uno de los elementos esenciales de la creación verbal, pero cuando un retruécano se introduce en la conversación se vuelve de espaldas al sentido de ésta y establece en su lugar un patrón verbal autónomo de sonido y sentido.

Hay en la paranomasia un peligroso equilibrio entre la

---

* Porque el poder de algún animal predomina en todo lenguaje. / Porque el poder y espíritu de un GATO se encuentra en el Griego. / Porque el sonido de un gato se encuentra en la más útil de las preposiciones... / Porque el Ratón (Mus) prevalece en el Latín. / Porque edi-mus, bibi-bus, vivi-mus -ore-mus... / Porque dos animales el Toro y el Perro prevalecen en Inglés / Porque toda palabra que termina en ble en el animal se encuentra / Invisi-ble, Incomprensible, inefa-ble, posi-ble... / Porque hay muchas palabras bajo el Toro... / Porque Arroyo depende de Toro. Dios tenga en gracia a Lord Bolinbroke.

agudeza verbal y el conjuro hipnótico. En el verso de Poe: "the viol, the violet, and the vine" ("la viola, la violeta y la viña") se da la fusión de dos cualidades opuestas. La agudeza nos hace reír y se dirige a la inteligencia despierta; el conjuro, de por sí, es impresionante y carece de humor. La agudeza provoca en el lector desapego; el oráculo lo absorbe. En los poemas oníricos como *The Phoenix,* de Arthur Benson, o en poemas que se proponen representar estados de sueño o de somnolencia, como *Pearl* en la Edad Media y muchos pasajes de Spenser y Tennyson, advertimos una insistencia similar en patrones de sonido hipnóticamente recurrentes. Si nos diera risa la agudeza que hay en el verso de Poe, romperíamos el hechizo de su poema; y, con todo, el verso no deja de tener su agudeza, del mismo modo en que *Finnegans Wake* es un libro muy ocurrente por más que nunca deje de lado la solemnidad oracular del mundo de los sueños. En este último, por supuesto, se ha recurrido *in extenso* a las investigaciones de Freud y Jung acerca de los mecanismos tanto del sueño como del ingenio. Puede que en él se encuentre sepultada una palabra tal como "vinolenta", que se haya propuesto expresar, de una sola vez, todo lo que contiene el verso de Poe. En la ficción, el proceso asociativo de ordinario se manifiesta principalmente en los nombres que inventa el autor para sus personajes. Así "Liliputiense" y "Ebenezer Scrooge" son nombres asociativos para enanos y avaros, respectivamente, ya que el primero sugiere "little" (pequeño) y "puny" (débil), y el segundo "squeeze" (estrujar), "screw" (enroscar) y acaso "geezer" (viejo chiflado). Spenser dice que un personaje suyo ha recibido el nombre de Malfont:

> Eyther for th'euill, which he did therein,
> Or that he likened was to a welhed,*

lo cual implica que la segunda sílaba del nombre deriva tanto

* O bien por el mal, que en ello hizo / O bien porque a un manantial se parecía.

de *fons* como de *facere*. Podemos llamar a este género de proceso asociativo etimología poética y más adelante volveremos a tocar el tema.

Las características de la cháchara se encuentran, a su vez, en las aleluyas, que consisten igualmente en un proceso creador que ha quedado sin terminar por falta de arte o de paciencia, aunque sus condiciones psicológicas son de género opuesto a las de *Jubilate Agno*. Las aleluyas no son necesariamente poesía estúpida; son poesía que comienza en la mente consciente pero que nunca ha pasado por el proceso asociativo. Tiene su iniciativa en la prosa, pero trata de volverse asociativa por un acto de voluntad y pone de manifiesto las mismas dificultades que ha superado la gran poesía a nivel subsconsciente. En las aleluyas, podemos ver cómo se traen por los cabellos a las palabras porque riman o se pueden escandir, y a las ideas porque la rima de una palabra las sugiere, y así sucesivamente. Las aleluyas deliberadas, como las que aparecen en *Hudibras* o en los *knittelvers* alemanes pueden originar una brillante sátira retórica y que implica una especie de parodia de la creación poética en sí, así como un vocablo incongruente es la parodia de la etimología poética. Son enormes las dificultades que se encuentran si se quiere dar a la prosa misma algo de la concentración asociativa de la poesía y no muchos escritores en prosa, con excepción de Flaubert y de Joyce, se han enfrentado con ellas de modo firme y coherente.

Los primeros esbozos, a grandes rasgos, del diseño verbal ("doodle": "garabato") en el proceso creador difícilmente pueden separarse de la cháchara asociativa. Se emborronan cuadernos con frases que han de usarse después; una primera estrofa puede "ocurrir" de repente, y, entonces, hay que diseñar otras estrofas de la misma configuración para que armonicen con ella y todo el ingenio que ha rastreado Freud en los sueños tiene que emplearse para que las palabras se ajusten a los patrones. La complejidad de las formas convencionales —el soneto y sus congéneres menos versátiles, la balada, la villanela, la sestina, y otros por el estilo, junto con todas las demás convenciones que el poeta lírico indi-

vidual inventa para su uso— indica cuán lejos está realmente la iniciativa lírica de un presunto *cri du coeur*. El ensayo de Poe sobre su *Raven* constituye un informe, fiel a la perfección, de lo que hizo en este poema, sea o no cierto que lo hiciera al nivel mental consciente que sugiere el ensayo y éste, al igual que *The Poetic Principle,* anticipa las técnicas críticas de una nueva modalidad.

Podemos observar que, si bien los poemas líricos de todas las épocas se dirigen, por supuesto, al oído, la aparición de la ficción y de la imprenta elaboró una tendencia creciente a dirigirse al oído por medio del ojo. Los patrones visuales de E.E. Cummings son ejemplos patentes, pero de ningún modo constituyen la excepción. *Camellia Sabina,* un poema de Marianne Moore, emplea una estrofa de ocho versos en la que las palabras que riman se encuentran al final del primer verso, al final del octavo verso y en la tercera sílaba del séptimo verso. Pongo en duda que el oyente más atento logre captar esta última rima por el mero hecho de oir el poema leído en voz alta; uno lo ve primero en la página y traduce entonces al oído el patrón de la estructura visual.

Estamos ahora en condiciones de encontrar palabras más aceptables que cháchara y garabato, los respectivos radicales del *melos* y de la *opsis* la lírica. El radical del *melos* es el *encantamiento* (*charm*): el conjuro hipnótico que, mediante su ritmo pulsátil de danza, provoca una reacción física involuntaria y que, por lo tanto, no está lejos del sentido de la magia o poder físicamente compulsivo. Adviértase que la ascendencia etimológica de *"charm"* (*encantamiento*) remonta a *carmen,* canción. Los encantamientos reales poseen una cualidad que la literatura popular imita en las canciones de trabajo de toda suerte y especialmente en las canciones de cuna en que la repetición amodorrada que induce al sueño pone de manifiesto con toda claridad el patrón subyacente, oracular u onírico. La invectiva o "dimes y diretes", imitación literaria de la maldición por conjuro usa similares recursos de sortilegio por razones opuestas, tal como en *Flyting with Kennedy,* de Dunbar:

Much mutton, byt buttoun, peilit gluttoun, air to
[Hilhous;
Rank beggar, ostir dregar, foule fleggar in the flet;
Chittirlilling, ruch rilling, like schilling in the
[milhous;
Baird rehator, theif of natour, fals tratour, feyindis
[gett...*

A partir de aquí es fácil seguir la línea de descendencia del *melos* de la absorción física en el sonido y en el ritmo, el movimiento machacador y el ruido de entrechoque que hace posible la acentuación pesada del inglés. *The Congo,* de Lindsay, y *Sweeney Agonistes* constituyen ejemplos modernos de una tendencia al "ragtime" en la poesía inglesa que remonta, a través de *The Bells,* de Poe, y de *Alexander's Feast,* de Dryden, a Skelton y a *Ane Ballat of our Lady,* de Dunbar. Un aspecto más refinado del *melos* se manifiesta en los poemas líricos que combinan la repetición acentual con las variaciones de velocidad. Así el soneto de Wyatt:

I abide and abide and better abide
And, after the olde proverbe, the happie daye:
And ever my ladye to me dothe saye,
"Let me alone and I will provyde".

* Maggotty mutton, little thickset man, peeled glutton, heir to [Sir John Sandilands of] Hillhouse; / Rank beggar, oysterdredger, foul flatterer within the house; Hog's guts, rough rawhide bott, chafflicker in the millhouse; / Bard-enemy, thief by nature, false traitor, fiend's spawn... (La transcripción al inglés moderno se debe al profesor R. E. Caske, de la Universidad de Cornell). —Carnero agusanado, pedacito de hombre fornido, glotón pelado, heredero de [Sir John Sandilands de] Hillhouse; / Mendigo hediondo, abridor de ostras, vil adulador dentro de casa; / —Tripas de cerdo, tosca bota de cuero sin curtir, lamedor de broza en el molino; / Enemigo de bardos, ladran por naturaleza, falso traidor, engendro del diablo... /

I abide and abide and tarrye the tyde
And with abiding spede well ye maye:
Thus do I abide I wott alwaye,
Nother obtaining nor yet denied.

Aye me! this long abidyng
Semithe to me as who sayethe
A prolonging of a dieng dethe,

Or a refusing of a desyred thing.
Moche ware it bettre for to be playne,
Than to saye abide and yet shall not obtayne.*

Este hermoso soneto es intensamente musical en su concepción: está el reiterado retumbo de "abide" (esperar) y la repetición en cadena del primer verso en el quinto, que, por más poéticamente audaz que sea, no deja de ser musical. Entonces, a medida que la esperanza sigue a la expectativa, la duda a la esperanza y la desesperación a la duda, el vivo ritmo gradualmente afloja el paso y se hunde. Por otro lado, Skelton, como más tarde Scarlatti, se impacienta con los ritmos lentos y tiende a acelerar más. Aquí va un *accelerando* en una estancia real rimada de *The Garland of Laurell:*

That long tyme blew a full tymorous blaste,
Like to the Boriall wyndes, whan they blowe,
That towres and tounes and trees downe cast,
Drove clouds together like dryftes of snowe;

* Espero y espero y vuelvo a esperar / Según el viejo dicho, el día feliz / Y siempre mi señora me dice a mí / "Déjame hacer que ya proveeré". / Espero y espero y capeo la marea / Que con prisa constante lo llegues a hacer.
Y sigo así esperando, pienso yo, para siempre / Sin nada lograr y sin nada perder. / ¡Ay de mí! este largo esperar / Me parece a mí como quien dijera / La prolongación de una muerte moribunda /O la negación de una cosa deseada. / Mucho mejor fuera hablar claramente / Que decir espera y siempre negar. / Que largo tiempo sopló una ventolera harto temible, / Semejante a los vientos Boreales, cuando soplan, / Que torres y poblados y árboles abatió, / Y juntó a las nubes como aludes de nieve; /

The dredful dinne drove all the route on a row;
Som trembled, som girned, som gasped, som gased,
As people half pevissh or men that were mased.*

En el mismo poema hay un curioso vínculo de coincidencia con la música: los versos a Margery Wentworth, a Margaret Hussey y a Gertrude Statham son rondós musicales en miniatura, del tipo *abaca.*

Hemos observado varias veces la estrecha relación entre lo visual y lo conceptual en la poesía, y el radical de la *opsis* en la lírica es el acertijo, que es característicamente una fusión de la sensación y de la reflexión, el uso de un objeto de la experiencia sensorial para estimular una actividad mental con el relacionado. El acertijo ("riddle") era originalmente el objeto cognaticio de leer ("read") y el acertijo parece íntimamente compenetrado en el proceso total de reducir el lenguaje a forma visible, proceso que se encuentra presente en formas secundarias del acertijo tales como el jeroglífico y el ideograma. Los poemas acertijos reales del antiguo inglés incluyen algunos de sus mejores poemas líricos y pertenecen a una cultura en que una frase como "labrado con primor" constituye el juicio estético predilecto. Así como el encantamiento no difiere en mucho del sentido de la compulsión mágica, asimismo el objeto "labrado con primor", sea el puño de una espada o un códice miniado, no difiere en mucho del sentido del hechizo o de la prisión mágica. Con el acertijo del antiguo inglés guarda estrecho paralelismo el tropo de dicción denominado *kenning* o descripción oblicua que llama al cuerpo la casa de hueso y al mar el camino de la ballena.

En todas las épocas de la poesía la fusión de lo concreto y de lo abstracto, los aspectos espaciales y conceptuales de la

---

* El estruendo terrible empujó al gentío en fila / Unos temblaban, unos hacían muecas, unos resollaban, unos miraban de hito en hito, / Como gente malhumorada a medias hombres perplejos.

dianoia, han constituido un aspecto principal de las imágenes poéticas en todos los géneros y el *kenning* tiene una larga descendencia. En el siglo XV, tenemos la "dicción áurea", el uso de términos abstractos en poesía, que se consideraban entonces como los "colores" de la retórica. Cuando estas palabras eran jóvenes y las ideas que representaban resultaban estimulantes, la dicción áurea ha debido sonar mucho menos insulsa y torpe de lo que por lo general nos suena, y participaría mucho más del sentido de precisión intelectual que nos afecta en frases tales como "piaculative pence" ("peniques expiatorios"), de Eliot, o "Catón cerebrotónico", de Auden. El siglo XVII nos ofreció el concepto o imagen intelectualizada de la poesía "metafísica", típicamente barroca en su capacidad para expresar un exuberante sentido del diseño, combinado con un sentido ingenioso y paradójico de la carga y de la tensión implícitas en el diseño. El siglo XVIII dio muestras de respeto hacia el poder de categorizar que tiene el pensamiento abstracto en su dicción poética, donde los peces aparecen como la escamosa tribu. En el período del mimético bajo un prejuicio creciente contra la convención hizo que los poetas fueran menos conscientes de las frases convencionales que usaban, pero no por ello desaparecieron los problemas técnicos de las imágenes poéticas ni los tropos de dicción convencionales.

Dos de ellos, conectados con el tema que estamos discutiendo, la fusión de lo concreto con lo abstracto, merecen examen. Un sustantivo abstracto en caso posesivo seguido por un adjetivo y un sustantivo concreto ("Death's dateless night", "la noche sin fecha de la muerte", es un ejemplo en Shakespeare) es recurso predilecto del siglo diecinueve. En la Oda Conmemorativa de Harvard en 1865, J. R. Lowell usó estre tropo diecinueve veces, siendo tres ejemplos: "life's best oil" ("el mejor aceite de la vida"), "Oblivion's subtle wrong" ("El perjuicio sutil del olvido"), y "Fortune's fickle moon" ("La luna inconstante de la fortuna"). En el siglo veinte, lo sucedió en el favor otra frase del tipo "adjetivo sustantivo de un sustantivo", en que el primer sustantivo suele ser concreto y el segundo abstracto.Así: "the pale dawn

of longing" ("la pálida aurora del deseo"), "the broken collar-bone of silence" ("la clavícula rota del silencio"), "the massive eyelids of time" ("los párpados macizos del tiempo"), "the crimson tree of love" ("el árbol carmesí del amor"). Yo mismo he compuesto estos ejemplos y están a la disposición de cualquier poeta que los necesite, pero al examinar un tomo de poemas líricos del siglo veinte me topo con treinta y ocho frases de este tipo en los primeros cinco poemas, tomando en cuenta todas las variantes.

La fusión de lo concreto y de lo abstracto es un caso especial, aunque muy importante, del principio general que la elaboración técnica del siglo pasado ha expuesto a la visión crítica. Todas las imágenes poéticas parecen basarse en la metáfora, pero en la lírica, donde es más fuerte el proceso asociativo y está más alejado de los latiguillos descriptivos de la prosa ordinaria, la metáfora inesperada o violenta, llamada catacresis, cobra especial importancia. Con mucha mayor frecuencia que cualquier otro género, la lírica depende, para obtener su efecto principal, de la imagen fresca o sorprendente, hecho que a menudo da pábulo a la ilusión de que estas imágenes son radicalmente nuevas o no convencionales. Desde "Brightness falls from the air" ("La claridad cae del aire"), de Nashe, hasta "A grief ago" ("Hace ya una desgracia"), de Dylan Thomas, el quid emotivo de la lírica tiende, una y otra vez, a ser este "súbdito esplendor" de la metáfora en fusión.

Las formas específicas del drama

Tenemos ahora que ver si esta expansión de la perspectiva, que nos permite considerar la relación entre la *lexis* o patrón verbal con la música y el espectáculo, arroja nuevas luces sobre las clasificaciones tradicionales dentro de los géneros. La división de los dramas en tragedias y comedias, por ejemplo, es una concepción que se basa enteramente en el drama verbal y que no incluye ni da cuenta de otros tipos de drama, tales como la ópera y la mascarada, en que la música y el decorado ocupan sitio más orgánico. Con todo, el

drama verbal, sea trágico o cómico, a las claras ha evolucionado un gran trecho desde la idea primitiva del drama, que era la de presentar un poderoso foco de sensaciones ante una comunidad. Los autos bíblicos de la Edad Media son primitivos en este sentido: presentan al público un mito con que el público ya está familiarizado y que tiene significado para él y están hechos de modo que recuerden al público su posesión comunitaria de este mito.

La obra de teatro bíblica constituye una forma de un género dramática espectacular que podemos, por el momento, llamar un "mito-drama". Es una forma un tanto negativa y receptiva, y adopta el temple del mito que representa. El auto de la Crucifixión, en el ciclo de Towneley, es trágico sólo porque así lo es la Crucifixión en sí; pero no es una tragedia en el sentido en que *Othello* es una tragedia. Es decir, no logra ir trágicamente *al grano*; simplemente presenta la historia porque es familiar y significativa. Sería un sinsentido aplicar concepciones trágicas tales como la *hybris* a la figura de Cristo en esta obra, y aunque ella despierte piedad y terror, éstos siguen apegados al tópico, y no padecen catarsis. El temple y la solución característica del mito-drama son meditabundas, y la meditación, en este contexto, implica una constante sujeción imaginativa a la historia. El mito-drama acentúa dramáticamente el símbolo de la comunión espiritual y corporal. Las obras bíblicas mismas estaban relacionadas con la fiesta del Corpus y los dramas religiosos de Calderón son explícitamente autos sacramentales o dramas de la Eucaristía. El atractivo del mito-drama reside en una rara mezcla de lo popular y de lo esotérico; es popular para su público inmediato, pero quienes se encuentren fuera de su círculo tienen que hacer esfuerzos conscientes para poder apreciarlo. Desaparece en una atmósfera polémica, ya que no puede tratar temas polémicos sin seleccionar a su público. En vista de las ambigüedades que acarrea el uso de la palabra mito, hablaremos de este género como *auto*.

Allí donde no existe clara distinción entre dioses y héroes en la mitología de una sociedad, o entre los ideales de la nobleza y del clero, el *auto* puede presentar una leyenda que

es, a la vez, sagrada y profana. Ejemplo de ello es el teatro No de Japón que con tanta fuerza atrajo a Yeats, por su modo de unificar símbolos caballerescos y ultramundanos, y por su ánimo de ensueño que no es ni trágico ni cómico. Resulta interesante observar cómo Yeats, tanto en su teoría del *anima mundi* como en su deseo de lograr que su drama estuviese físicamente lo más cerca posible del público, vuelve a la idea arcaica de la comunión corporal. Tampoco en el drama griego existe un límite definido entre el protagonista divino y el heroico. Pero en las sociedades cristianas podemos vislumbrar un *auto* profano, un drama romántico que presenta las proezas de un héroe, que guarda estrecha relación con la tragedia, culminando con la muerte del héroe el final de su proeza, pero que en sí mismo no es trágico ni cómico, por ser primordialmente espectacular.

Tamburlaine es un drama de esta clase: en él la relación entre la *hybris* del héroe y su muerte es más casual que causal. Este género ha corrido diversas suertes: más en España, por ejemplo, que en Francia, donde el establecimiento de la tragedia formó parte de una revolución intelectual. Los dos intentos que se hicieron en Francia para que la tragedia retornara al romance heroico, *Le Cid* y *Hernani,* provocaron sendos escándalos. En Alemania, por otro lado, salta a la vista que el género efectivo de muchos dramas de Goethe y Schiller es el romance heroico, por mucho que los hubiera afectado el prestigio de la tragedia. En Wagner, que expande la forma heroica restituyéndola absolutamente a un drama sacramental de los dioses, el símbolo de la comunión vuelve a ocupar un lugar destacado, de modo negativo en *Tristan,* positivo en *Parsifal.* En la medida en que se acerca a la tragedia y se aleja del auto sagrado, el drama tiende a utilizar menos música. Si examinamos la primera de las obras de Esquilo que ha llegado hasta nosotros, *Las Suplicantes,* podemos ver que su trasfondo inmediato es una estructura predominantemente musical, cuya moderna contrapartida sería normalmente el oratorio —acaso sea posible describir las ópera de Wagner como oratorios fermentados.

En la Inglaterra del Renacimiento el público era dema-

siado burgués como para que se lograra establecer sólidamente el drama caballeresco, y el auto isabelino, a la larga, se convirtió en el drama histórico. Con el drama histórico abandonamos el espectáculo en favor de un drama más puramente verbal y los símbolos de la comunión se vuelven muy tenues, aunque no dejen de estar allí. El tema principal de la historia isabelina es la unificación de la nación y la vinculación del público con el mito en calidad de herederos de esa unidad, puestas ambas en relieve contra un fondo de desastres causados por la guerra civil y el gobierno débil. Uno puede incluso reconocer un símbolo eucarístico profano en la rosa roja y blanca, del mismo modo que se puede reconocer en las obras que concluyen aludiendo a Isabel, como *The Arraignement of Paris,* de Peele, la contrapartida profana de un auto medieval de la Virgen. Pero el acento y la solución característicos del drama histórico se dan en términos de continuidad y de consumación, a la vez de la catástrofe trágica (como en el caso de Falstaff) y de la festividad cómica. Compárese con *Saint Joan,* "crónica-dramática" de Shaw, en que la conclusión de la obra es una tragedia, seguida por un epílogo en que el rechazo de Juana es histórico, al igual que el rechazo de Falstaff, sugiriendo así continuidad en vez de un final redondo.

La historia se funde de modo tan gradual con la tragedia que, a menudo, no podemos estar seguros del momento en que la comunión se ha convertido en catarsis. *Richard II* y *Richard III* son tragedias, en la medida en que se resuelven en torno a estos reyes derrotados; son historias, en la medida en que se resuelven en torno a Bolingbroke y a Richmond, y lo más que podemos decir es que muestran una tendencia más acusada hacia la historia. *Hamlet* y *Macbeth* muestran una tendencia más acusada hacia la tragedia, aunque Fortinbras y Malcolm, los personajes de la continuidad, son índices del elemento histórico en la solución trágica. Parece haber un vínculo menos directo entre la historia y la comedia: las escenas cómicas en las historias son, por así decirlo, subversivas. *Henry V* termina en el triunfo y en el matrimonio, pero una acción que mata a Falstaff, ahorca a

Bardolph y envilece a Pistol no establece con la comedia la misma relación que *Richard II* tiene con la tragedia.

Aquí sólo nos concierne la tragedia en cuanto es una especie del drama. El drama trágico recibe del auto su figura heroica principal, pero la asociación del heroísmo con la caída se debe a la presencia simultánea de la ironía. Cuanto más cerca está la tragedia del auto, más estrecha es la asociación del héroe con la divinidad; cuanto más cerca está de la ironía, más humano es el héroe y más parece la catástrofe un acontecimiento social en vez de cosmológico. La tragedia isabelina muestra una evolución histórica a partir de Marlowe, quien presenta a sus héroes más o menos como semidioses que se mueven en una especie de éter social, hasta Webster, cuyas tragedias son casi análisis clínicos de una sociedad enferma. La tragedia griega nunca rompió del todo con el auto, y por eso no elaboró nunca una forma social, aunque haya tendencias a ella en Eurípides. Pero sean cuales fueren las proporciones del heroísmo y de la ironía, la tragedia se manifiesta primordialmente como una visión de la supremacía del acontecimiento o *mythos*. La reacción a la tragedia es la de que "esto tiene que ser así", o acaso con mayor precisión "esto ocurre así": el acontecimiento es primordial, su explicación es secundaria y variable.

A medida que la tragedia se va acercando a la ironía, comienza a desvanecerse el sentido del acontecimiento inevitable y salen a relucir los orígenes de la catástrofe. En la ironía la catástrofe es, o bien arbitraria y carente de significado, el impacto de un mundo inconsciente (o, en la falacia patética, maligno) sobre un hombre consciente, o bien es el resultado de fuerzas sociales y psicológicas más o menos definibles. El "esto tiene que ser así" de la tragedia se convierte en el "esto es por lo menos así" de la ironía, una concentración sobre los hechos de primer plano y un rechazo de las superestructuras míticas. Así pues, el drama irónico es la visión de lo que en teología se llama el mundo caído, de la simple humanidad, el hombre como hombre natural y en conflicto con la naturaleza a la vez humana y no humana. En el drama del siglo XIX la visión trágica resulta

a menudo idéntica a la visión irónica, razón por la cual las tragedias del siglo XIX tienden a ser, o bien dramas de *Schicksal* que tratan de las arbitrarias ironías del hombre o (claramente la forma más ventajosa) estudios de la frustración y asfixia de la actividad humana, debido a la presión combinada de una sociedad reaccionaria por fuera y de un alma desorganizada por dentro. Esta ironía es difícil de sostener en el teatro porque tiende hacia una estasis de la acción. En aquellos pasajes de Chekhov, especialmente en el último acto de *Las Tres Hermanas,* en que los personajes se retraen uno por uno dentro de sus celdas de prisión subjetivas, nos acercamos a la ironía pura, casi al máximo de lo que la escena puede permitir.

El drama irónico pasa por un centro muerto de realismo total, un puro mimo que representa a la vida humana sin comentarios y sin imponerle ninguna clase de forma dramática más allá de la que requiere el simple espectáculo. Es rara esta forma idólatra de la mimesis, pero la tenue línea de su tradición puede rastrearse a partir de los escritores clásicos de mimo como Herodas, hasta sus descendientes de la *tranche de vie* en épocas recientes. El mimo se cultiva más como actuación de un solo individuo y, fuera del teatro, el monodrama de Browning es una elaboración lógica de las tendencias al aislamiento y al soliloquio del conflicto irónico. En el teatro, habitualmente, encontramos que el espectáculo de la vida "demasiado humana" es o bien opresivo o ridículo, y que tiende a pasar directamente de lo uno a lo otro. La ironía, entonces, al apartarse de la tragedia, comienza a fundirse con la comedia.

La comedia irónica nos proporciona, por supuesto, las "costumbres de moda", pero apenas encontramos personajes simpáticos o, por lo menos, neutros en una comedia, accedemos al área cómica más habitual en la que contamos con un grupo de humores burlado por el grupo opuesto. Así como la tragedia es una visión de la soberanía del *mythos* o aquello que se hace, y así como la ironía es una visión del *ethos* o del personaje individualizado contra el medio, asimismo la comedia es una visión de la *dianoia,* significancia

que, en último término, es una significancia social, el establecimiento de una sociedad apetecible. Como imitación de la vida, el drama es conflicto, en término del *mythos;* en términos del *ethos,* imagen representativa; en términos de la *dianoia,* el acorde armónico final que revela la tonalidad que está debajo del movimiento narrativo, es comunidad. Mientras más se aleja la comedia de la ironía, más se convierte en lo que aquí llamamos comedia ideal, la visión no del mundo y sus costumbres, sino de "lo que uno quiera", de la vida "como a uno le gusta". El principal interés de Shakespeare estriba en que se aparta del conflicto padre-hijo de la comedia irónica hacia la visión de una comunidad serena, visión que se destaca más en *The Tempest.* Aquí la acción se polariza en torno a un hombre de edad y uno más joven que trabajan juntos armoniosamente, un amante y un maestro benévolo.

El próximo paso nos lleva al extremo límite de la comedia social, el simposio, cuya estructura, como es de esperar, es clarísima en Platón, cuyo Sócrates es, a la vez, maestro y amante, y cuya visión se acerca a una integración de la sociedad en una forma semejante a la del simposio mismo, el festejo dialéctico que, como se explica al comienzo de *Las Leyes,* es la fuerza de control que mantiene unida a la sociedad. Fácilmente se echa de ver que la forma del diálogo de Platón es dramática y tiene afinidades con la comedia y el mimo; y en tanto que hay mucho en el pensamiento de Platón que contradice el espíritu de la comedia, tal como lo hemos bosquejado, resulta significativo el hecho de que él lo contradiga abiertamente, que trate, por así decirlo, de raptarlo. Parece casi una regla que mientras más lo haga, más se acerque a la pura exposición o monólogo dictatorio y se aleje del drama. Sus diálogos más dramáticos, tales como *Euthydemus,* son, por lo regular, los menos decisivos en cuanto a su "posición" filosófica.

En nuestros días, Bernard Shaw se ha esforzado mucho por conservar el simposio en el teatro. Su manifiesto de juventud, *The Quintessence of Ibsenism,* declara que una obra de teatro debe ser la discusión inteligente de un problema

serio y, en su prefacio a *Getting Married,* observa con aprobación el hecho de que obedece a las unidades de tiempo y lugar. Ya que la comedia del tipo Shaw tiende a una forma del simposio cuya acción exige la misma cantidad de tiempo que gasta el público en verla. Sin embargo, Shaw descubrió en la práctica que lo que emerge del simposio teatral no es una dialéctica que constriña a una línea de acción o de pensamiento, sino una que emancipa de la sujeción a los principios formulados del comportamiento. La configuración de esta clase de comedia es muy clara en la brillante pieza corta *In Good King Charles's Golden Days,* donde incluso los tipos humanos más elaborados, el piadoso Fox y el filosófico Newton, muestran ser humores cómicos por la mera presencia de otros tipos de personas. Con todo, la figura principal del simposio, la del amante que perora, cobra formidable importancia en *Man and Superman* e incluso la renuncia al amor en favor de las matemáticas, al final de *Back to Methusaleh,* es coherente con el espíritu del simposio.

La visión de la poesía que la considera como intermediaria entre la historia y la filosofía porque sus imágenes combinan los acontecimientos temporales de la una con las ideas eternas de la otra, parece seguir comprometida con esta exposición de las formas dramáticas. Ahora podemos considerar un drama mimético o verbal, que va del drama histórico al drama filosófico (el drama de actos y el drama de escenas), con el mimo, la pura imagen, en el medio. Estos tres constituyen formas especializadas, puntos cardinales del drama más bien que áreas genéricas. Pero el área mimética total sólo es parte, un semicírculo, digamos, del drama en su cabalidad. En la región nebulosa e inexplorada del otro semicírculo del drama espectacular hemos identificado un cuadrante que hemos llamado *auto* y ahora tenemos que proyectar el cuarto cuadrante que se encuentra entre el auto y la comedia, y establecer el cuarto punto cardinal allí donde vuelve a encontrarse con el auto. Cuando nos ponemos a pensar en la barahúnda de formas que tienen aquí cabida, nos sentimos fuertemente tentados en llamar a nuestra cuarta área la "miscelánea" y dejarla tal como está; pero es precisa-

mente aquí donde se necesita una nueva crítica genérica.

Mientras más se aleja la comedia de la ironía y más se goza en el libre movimiento de su sociedad feliz, con mayor prontitud se entrega a la música y la danza. A medida que la música y el decorado aumentan su importancia, la comedia ideal cruza la línea fronteriza del drama de espectáculo y se convierte en mascarada. En Shakespeare, las comedias ideales, especialmente *A Midsummer Night's Dream* y *The Tempest,* no es difícil ver la estrecha afinidad con la mascarada —o por lo menos, el género de mascarada que más cerca está de la comedia y que aquí llamaremos la mascarada ideal— sigue estando en el área de la *dianoia:* suele ser un cumplido que se le hace al público, o a uno de sus miembros importantes, y termina en una idealización de la sociedad que ese público representa. Sus tramas y personajes son bastante trillados, ya que sólo existe en relación con el significado de las circunstancias.

Difiere así de la comedia en su actitud más íntima hacia el público: se insiste más en la conexión entre el público y la comunidad que está en escena. Los participantes en una mascarada son, de ordinario, miembros disfrazados del público, y hay un gesto final de rendición cuando los actores se quitan las máscaras y se incorporan al público en una danza. La mascarada ideal es, en realidad, un mito-drama como lo es el auto, con el que guarda relación semejante a la de la comedia con la tragedia. Se destina a insistir, no en los ideales que se logran por disciplina o fe, sino en aquellos que se apetecen o se consideran como ya poseídos. Sus decorados rara vez se desentienden de la magia y del reino de las hadas, de las Arcadias y de las visiones del paraíso terrenal. Usa de los dioses a su antojo, como el auto, pero de modo posesivo, y sin sujeción imaginativa. En el drama occidental, desde el Renacimiento hasta fines del siglo XVIII, la mascarada y la comedia ideal hacen gran uso de la mitología clásica que el público no está obligado a aceptar como "real".

Esta mascarada más bien restringida arroja cierta luz sobre la estructura y las características de sus dos vecinas harto

más importantes y versátiles. Porque la mascarada lleva, de un lado, al drama musicalmente organizado que llamamos ópera y, del otro, a un drama escénicamente organizado que hoy radica en el cine. El teatro de títeres y los enormes romances chinos donde, al igual que en el cine, el público entra y sale a su antojo, son ejemplos de mascaradas escénicas anteriores al uso de la cámara. Tanto la ópera como el cine, lo mismo que la mascarada, hacen gala de un lujo proverbial y, en el cine, la razón de ello estriba parcialmente en que muchas películas son, en realidad, mito-dramas burgueses, tal como lo han descubierto, de repente y casi a la vez, media docena de críticos hacen unos años. La preponderancia de la vida privada del actor en la imaginación de muchos aficionados al cine tiene acaso cierta analogía con el disfraz conscientemente revestido de la mascarada.

La ópera y el cine poseen, a diferencia de la mascarada, el poder de producir imitaciones espectaculares del drama mimético. La ópera sólo puede lograrlo simplificando su organización musical, de otro modo su estructura dramática quedaría empañada por la distorsión de la actuación que exige la estructura en extremo reiterativa de la música. De modo semejante, el cine tiene que simplificar su espectáculo. En la medida en que obedece a su natural inclinación hacia la organización escénica, el cine pone de manifiesto sus afinidades con otras formas de la mascarada escénica: con el teatro de títeres en Chaplin y otros más, con la *commedia dell' arte* en películas italianas recientes, con el ballet y la pantomima en las comedias musicales. Cuando el cine logra imitar un drama mimético, no vale la pena marcar la diferencia entre ambas formas, pero la diferencia genérica se echa de ver de otros modos. El drama mimético tiende hacia un final que ilumina el comienzo, por estar lógicamente conectado con él: de ahí la forma de parábola de la típica estructura mimética en cinco actos y de ahí la cualidad teleológica que en el drama expresa el término descubrimiento. El drama de espectáculo, por otro lado, es, por naturaleza, procesional y tiende al descubrimiento episódico y fragmentario, como podemos ver en todas las formas del espectáculo puro,

desde el desfile de circo hasta la revista musical. También en el auto, el otro extremo del drama de espectáculo, aparece la misma estructura procesional en las largas historias continuadas de las crónicas de Shakespeare y de las representaciones de boato bíblicas. En la actuación rotativa y en la asistencia informal del cine, y en la secuencia de arias, forzosamente vinculadas a la estructura dramática por los recitativos, en la ópera, se puede ver la fuerte tendencia innata al movimiento lineal en las formas espectaculares. En el primer romance experimental de Shakespeare, *Pericles,* salta muy a la vista el movimiento hacia la estructura procesional, una serie de escenas "dispersas en varios países".

El aspecto esencial de la mascarada ideal es la exaltación del público que constituye la meta de su procesión. En el auto, el drama alcanza su nivel más objetivo; el papel del público consiste en aceptar la historia sin hacer juicios. En la tragedia existe el juicio, pero la fuente del descubrimiento trágico se encuentra del otro lado del escenario; y, sea lo que fuere, es más fuerte que el público. En la obra de teatro irónica, el público y el drama se enfrentan directamente; en la comedia, la fuente del descubrimiento ha cruzado hacia el público mismo. La mascarada ideal concede al público una situación de superioridad con respecto al descubrimiento. La acción verbal de *Fígaro* es cómica y la de *Don Giovanni,* trágica; pero en ambos casos la música exalta al público fuera del alcance de la tragedia y de la comedia, y, aunque quede tan profundamente conmovido como siempre, no se encuentra emotivamente afectado por el descubrimiento de trama o de los personajes. Contempla la caída de Don Juan como un espectáculo entretenido, tal como se supone que los dioses contemplan la caída de Ayax o de Darío. El mismo sentido de contemplar la mimesis dramática a través de una niebla de regocijo espectacular es igualmente de capital importancia en el cine, así como lo es más palpablemente en el teatro de títeres, del que procede principalmente el cine. Pasamos de la comedia irónica a la ideal a través del simposio y advertimos que en la conclusión del *Symposium,* de Platón, se profetiza que un solo poeta debería ser capaz de escribir, a

la par, la tragedia y la comedia, aunque quienes hayan logrado hacerlo con más éxito sean aquellos que, como Shakespeare y Mozart, han demostrado vivo interés por las formas espectaculares.

Nuestro próximo paso nos obliga a volver a la mascarada propiamente dicha. Cuanto más se aleja la comedia de la ironía, menos poder social se permite a los humores. En la mascarada, donde la sociedad ideal sigue más bien predominando, los humores se degradan hasta convertirse en las toscas figuras de la antimascarada de Jonson, que descienden, según dicen, de una forma dramática mucho más antigua que el resto de la mascarada. La farsa, por ser una forma no mimética de la comedia, ocupa naturalmente un puesto en la mascarada, aunque en la mascarada ideal su puesto natural sea el de un entremés rigurosamente controlado. En *The Tempest,* comedia tan profunda que parece absorber en sí misma a toda la mascarada, Stephano y Trinculo son humores cómicos, y Caliban una figura de antimascarada, y el grupo muestra muy a las claras la transición. El tema principal de la mascarada comprende a dioses, hadas y personificaciones de virtudes; las figuras de la antimascarada tienden así a volverse demoníacas y la antítesis de virtud y vicio, dios y demonio, hada y monstruo. La tensión que se da entre ellos explica, en parte, la importancia del tema de la magia en la mascarada. En el final cómico, esta magia queda en manos del lado benévolo, como en *The Tempest;* pero, a medida que nos vamos alejando de la comedia, el conflicto se vuelve cada vez más serio y las figuras de la antimascarada menos ridículas y más siniestras, dueñas, a su vez, de los poderes de encantamiento. Esta es la etapa que representa *Comus,* que se acerca mucho al conflicto abierto entre el bien y el mal en los autos morales. Con el auto moral entramos en otra zona de la mascarada que aquí llamaremos la mascarada arquetípica, forma que predomina en la mayor parte del drama intelectual del siglo veinte, por lo menos en la Europa continental, tanto como en muchas óperas experimentales y películas que no son para el gran público.

La mascarada ideal tiende a individualizar a su público señalando a su miembro principal: incluso el público del cine, sentado a oscuras en pequeñas unidades (usualmente de dos) está relativamente individualizado. Se advierte un sentido creciente de soledad a medida que nos vamos alejando de la comedia. La mascarada arquetípica, al igual que todas las formas del drama espectacular, tiende a separar sus marcos del tiempo y del espacio, pero en vez de las Arcadias de la mascarada ideal nos encontramos, a menudo, en un siniestro limbo, como el umbral de la muerte en *Everyman,* las criptas selladas del mundo infernal en Maeterlinck o las pesadillas del futuro en los dramas expresionistas. A medida que nos vamos acercando a la razón de ser de la forma, vemos cómo vuelve a aparecer el símbolo de la comunión en un solo cuerpo, propio del auto, pero en forma psicológica y subjetiva, y sin dioses. La acción de la mascarada arquetípica tiene lugar en un mundo de tipos humanos, que, en su grado de mayor concentración, se convierte en el interior de la mente humana. Explícito está incluso en los antiguos autos morales, como *Mankynd* y *The Castell of Perseveraunce,* e implícito, por lo menos, en gran parte de Maeterlinck, Pirandello, Andreyev y Strindberg.

Naturalmente, con semejante marco, la caracterización tiene que disociarse en elementos y fragmentos de personalidad. Motivo por el cual llamo a esta forma mascarada arquetípica, usando en este contexto la palabra arquetipo en el sentido que le diera Jung, de un aspecto de la personalidad capaz de proyectarse de modo dramático. La persona y el ánima, y el consejero y la sombra de que habla Jung, arrojan mucha luz sobre la caracterización del moderno drama alegórico, psíquico y expresionista, con sus pregoneros de feria, sus mujeres espectrales, sus sabios inescrutables y sus demonios obsesos. Las entidades abstractas del auto moral y los tipos trillados de la *commedia dell'arte* (que representa una de las raíces primitivas del género) son construcciones similares.

Un sentido de confusión y de miedo acompaña al sentido de la soledad: los primeros dramas de Maeterlinck están

casi todos dedicados al miedo y el constante trasminar de la diferencia entre ilusión y realidad, al convertirse las proyecciones mentales en cuerpos físicos y viceversa, disocia la acción en un caos caleidoscópico de espejos que recíprocamente se reflejan. Las escenas de muchedumbre en los dramas expresionistas alemanes y las fantasías mecánicas de los Capeks muestran la misma desintegración en juego dentro de un contexto social. Desde el punto de vista genérico, uno de los dramas arquetípicos más interesantes es la poderosa obra de Andreyev, *Los Enmascarados Negros,* en que su autor vio reflejada, no sólo la destrucción del *nobile castello* de un solo individuo, lo cual constituye su tema explícito, sino el hundimiento social entero de la Rusia moderna. Esta obra establece la diferencia entre dos grupos de elementos disociativos de la personalidad, un grupo relacionado con la autoacusación y el otro con el deseo de la muerte, y presenta al alma humana como un castillo en poder de una legión de demonios. Es evidente que, cuanto más se aleja la mascarada arquetípica de la mascarada ideal, más claramente se pone de manifiesto, como antimascarada emancipada, una orgía de sátiros que han perdido todo control. El drama culto parece tender hacia una *anagnorisis* o reconocimiento de la más primitiva de todas las formas dramáticas.

En el término extremo de la mascarada arquetípica, allí donde se junta con el auto, alcanzamos el punto que Nietzsche indica como punto del nacimiento de la tragedia, allí donde la orgía de los sátiros tropieza con la aparición de un dios imperante y Dyonisos se mide con Apolo. Podemos llamar a este cuarto punto cardinal del drama la epifanía, el apocalipsis dramático o separación de lo divino y de lo demoníaco, punto directamente opuesto al mimo, que representa la simple mezcla humana. Este punto constituye la forma dramática del punto de epifanía, que mejor conocemos como el punto en que se da por terminado el *Libro de Job,* tras describir un ciclo completo a partir de la tragedia y a través del simposio. Aquí, los dos monstruos, behemoth y leviatán, reemplazan a los animales demoníacos más conocidos.

Los críticos clásicos, de Aristóteles a Horacio, de puro perplejos no llegaron a entender por qué una farsa procaz y desordenada como el drama de sátiros podía dar origen a la tragedia, aunque tenían muy claro que esto era lo que ocurría. En el drama medieval, donde el movimiento, a través del auto sagrado y heroico, hacia la tragedia está mucho menos condensado, la elaboración es más fácil. La forma más claramente epifánica del drama bíblico es el auto del *Descenso a los Infiernos,* que describe el triunfo de un redentor divino sobre la resistencia demoníaca. Los diablos de esta obra son las formas cristianas de unas figuras muy parecidas a los sátiros griegos, y los grupos dramáticos que guardan estrecha relación genérica con los sátiros nunca están lejos de ningún drama bíblico que trate directamente acerca de Cristo, ya sea mansos y asustados como en la *Secunda Pastorum,* o triunfalmente bellacos, como en los autos de la crucifixión y de Herodes. Y así como la tragedia griega conservó y elaboró el drama de sátiros, asimismo la tragedia isabelina conserva un contrapunto satírico en sus escenas bufonescas y en la acción secundaria con carácter de farsa, de *Faustus* y de muchas tragedias posteriores. El mismo elemento proporciona aquellos magníficos episodios del portero en *Macbeth,* de los sepultureros en *Hamlet* y del portador de serpientes en *Antony and Cleopatra,* que tanto han desconcertado a los críticos de orientación clásica que se habían olvidado del drama de sátiros. Acaso pudiéramos dar mayor sentido dramático a *Titus Andronicus* si lográsemos considerarla como un infierno sin purificar, un drama de sátiros con sus diablos farfullantes y obscenos.

Los dos nódulos del auto bíblico son la Navidad y la Pascua Florida: esta última presenta al dios triunfante, la primera a la tranquila virgen madre que en torno a sí congrega a la mascarada procesional de reyes y pastores. En la mascarada, esta figura se encuentra en el extremo opuesto a la reina o dama de alcurnia que hace las veces de observador en la mascarada ideal, con la dama virtuosa aunque paralizada de *Comus* entremedio. Una figura femenina que, de algún modo, simboliza la unidad de conciliación y de orden

aparece veladamente al final de las grandes mascaradas panorámicas de *Faust* y de *Peer Gynt,* conservando lo "eterno femenino" del primero algunos de sus vínculos tradicionales. Los ejemplos modernos de esta misma forma epifánica van del drama de la Anunciación, de Claudel, a *The Countess Catheleen,* de Yeats, en que la heroína es, en realidad, un Jesús femenino e irlandés que se sacrifica por su pueblo y luego engaña a los diablos por la pureza de su carácter, muy en la veta de la teoría de la expiación que prevaleció antes de San Anselmo. Tal como Yeats observa en una nota, la historia representa una de las supremas parábolas del mundo.

Formas temáticas específicas (La lírica y el epos*)*

Hemos dicho que el drama era una mimesis externa, y la lírica una interna, del sonido y las imágenes, y que ambos géneros evitaban la mimesis de la alocución directa. Por otro lado, en los términos de nuestro primer ensayo, el drama tiende a ser un modo ficcional y la lírica un modo temático. Nos resultó más ventajoso examinar las formas específicas del drama como un ciclo de ficciones, y esto igualmente nos proporcionó una clasificación vasta pero posiblemente útil de las especies en el drama. Nos proponemos examinar ahora un ciclo correspondiente de temas y aplicar el examen a la lírica junto con aquellas formas del *epos,* incluyendo a la prosa oratoria, que son lo suficientemente temáticas o afines a la lírica como para tener aquí cabida. Los poemas puramente narrativos, siendo ficciones, han de corresponder, en caso de ser episódicos, con las especies en el drama; en caso de ser continuos, con las especies de la ficción en prosa que examinaremos más adelante.

La lírica, sin embargo, puede evidentemente tener cualquier tema y cualquier configuración. No está convencionalizada por su público, como es el caso del drama, ni por un radical fijo de presentación, como el que tiene el drama en el teatro. Por consiguiente, este examen no ofrecerá, ni pre-

tende ofrecer, una clasificación de las formas específicas de la lírica: lo que intenta es explicar los principales temas convencionales de la lírica y del *epos*. Una vez más la finalidad no es "encajar" los poemas dentro de categorías, sino mostrar empíricamente cómo los arquetipos convencionales toman cuerpo dentro de los géneros convencionales.

Comencemos por el proceso asociativo oracular que hemos identificado como una de las iniciativas de la lírica y que corresponde a lo que hemos llamado la epifanía, en el drama. Uno de sus productos más directos es un tipo de poesía religiosa que se caracteriza por la concentración del sonido y la ambigüedad del sentido, cuyo ejemplo moderno más conocido es la poesía de Hopkins. En la poesía religiosa de elaborados patrones estróficos, tal como *Pearl* y muchos poemas de Herbert, nos damos cuenta de que la disciplina de descubrir rimas y de disponer palabras en patrones intrincados es adecuada a un sentido de ingenio penitenciado, un tipo de *sacrificium intellectus* que acompaña a esta clase de forma. Los patrones verbales intrincados de este género remontan, a través de los acrósticos de Aldhelm, en los puros comienzos de la poesía en Inglaterra, a los salmos hebreos mismos.

Advertimos que gran parte de la literatura sagrada está escrita en un estilo lleno de retruécanos y resonancias verbales, en que la diferencia de ritmo entre el verso y la prosa es a menudo difícil de percatar con coherencia. Las traducciones inglesas de la *Biblia,* especialmente la de 1611, conservan de manera admirable este ritmo de versiprosa oracular; los retruécanos hebreos son, por supuesto, harina de otro costal. La extraña salmodia en sonsonete del *Corán* es un ejemplo muy puro del estilo oracular y las ambigüedades poéticas de los oráculos clásicos obedecen a la misma convención. Estas características perduran como vestigios en toda la poesía religiosa: en inglés, desde los tiempos anglosajones hasta el comienzo de la quinta sección de *Ash Wednesday*. Por lo que se ha dicho, salta a la vista que el oráculo es igualmente el germen o punto de brote del ritmo de la prosa oratoria. Su resultado más evidente es el rezo y el

rezo parece exigir una retórica de parataxis, frases cortas ensartadas en un ritmo parecido al verso libre.

En el tipo más público de lírica religiosa que representa el peán apolíneo, el salmo hebreo, el himno cristiano o los Vedas hindúes, los ritmos se vuelven más majestuosos, sencillos y mesurados, el "Yo" corresponde al de una visible comunidad de adoradores, y la sintaxis y la dicción se vuelven menos ambiguas. Aquí el acento suele recaer sobre la objetividad y el predominio del dios, y el poema lírico refleja el sentido de una disciplina externa y social.

La forma narrativa del *epos* que corresponde al salmo o himno ofrece un relato más coherente acerca del dios. Este mito consta de dos partes principales: la leyenda, que narra la biografía del dios o sus tratos anteriores con su pueblo; y la descripción del rito que este dios exige. Con frecuencia, la primera culmina en la segunda y da de ella una explicación. Los himnos Homéricos se ocupan ampliamente de la leyenda; los himnos Védicos tienden a subordinar la leyenda pasada al rito presente. Se pueden comparar con la narración "P" de la creación, en el comienzo de la Biblia, que, por la forma estrófica que le dan los siete días de la creación, tiene muchas de las características del himno: aquí el relato de la creación culmina en la institución del Sábado. En contraste con las formas más rapsódicas o ditirámbicas que hemos de tratar más adelante, el deseo del adorador con el peán o en el salmo no es tanto el de identificarse *con* su dios como el de ser identificado *como* su adorador.

Con el himno guarda estrecha relación la oda panegírica a un representante humano de la divinidad, sea héroe o rey. En algunos de los salmos hebreos, en especial el 45, el rey constituye la figura intermediaria a partir de la cual evoluciona el Mesías, hijo de David, quien por su pueblo llega a los extremos de la exaltación a la par que a los del sufrimiento. En la literatura griega, la oda pindárica se concentra en el atleta victorioso que, aun siendo una figura humana, establece un vínculo ritual con la divinidad mediante la mitología y la leyenda que se incorpora a la oda. En tiempos romanos los honores que se rendían al Emperador y al Es-

tado proporcionaban otro foco de panegíricos mitológicos, que se continúa en la cuarta égloga de Virgilio, en la primera de Calpurnio y en el *Carmen Seculare,* de Horacio. Más tarde la forma principal del panegírico se convierte en el poema de alabanza a la dama del amor cortés. El panegírico es también una de las formas retóricas de la prosa, que carece de antecedentes literarios de peso cuando tiene por tópico a un ser humano, pero que es capaz de cierta flexibilidad cuando toma rumbos más impersonales. Los panegíricos en prosa de las virtudes o de los aspectos de la cultura, especialmente de la poesía, aparecen de vez en cuando, a menudo bajo el aspecto cuasijurídico de la apología o defensa. En la poesía misma, se nos ofrecen formas tales como la oda a Santa Cecilia, el panegírico de la música. El epitalamio, el triunfo y poemas similares de festejo o procesión son igualmente especies del panegírico. Como por naturaleza es una convención pública, el panegírico consiste, a menudo, en una forma extensa que combina al mismo tiempo las características de la lírica y del *epos.*

En el panegírico, el poeta invita a su lector a contemplar otra cosa en su compañía. Si esta otra cosa no se encuentra visiblemente presente, se nos ofrece el poema de la comunidad, tal como ocurre en el caso de los versos patrióticos de todo género. El poema de la comunidad nos trae al próximo punto cardinal de la lírica, definido anteriormente como el encantamiento o reacción ante algún género de compulsión física o semifísica —acaso sirva más el término propulsión. Nuestra educación en este tipo de encantamiento comienza con las rimas infantiles, cuando a su ritmo se mece o se hace brincar a una criatura, o cuando el tema incluye alguna forma de arrumaco con respecto a ella. Continúa con los gritos distintivos de los colegios, los sonsonetes y otras formas similares de *participation mystique.* El himno nacional es otra forma que ejemplifica la estrecha relación con el poema comunitario. En sociedades más primitivas nos topamos, en la paz, con cantos de trabajo, y con cantos de batalla en la guerra, ambos grupos con iguales características. Entre las elaboraciones del *epos* la más conocida es la balada, que en

razón de muchas de sus características, tales como la reiteración creciente y la exigencia de atención con que a menudo empieza, tan cerca está del poema de la comunidad como para haber inducido a algunos estudiosos a creer que su origen se encontraba en la composición comunitaria. El punto cardinal de la prosa oratoria que corresponde al encantamiento es el mandato o exhortación, y de las formas más largas en prosa basadas en la exhortación la más altamente elaborada en la literatura occidental es el sermón. Más adelante se han de mencionar otras formas.

La *participation mystique* es esencialmente espasmódica: en las comunidades primitivas puede sostenerse durante horas gracias a la danza, y en las decadentes gracias a la oratoria, pero en un estado de cultura pasa a segundo plano. En lo que atañe a la literatura, la desaparición de la presencia visible suele significar la invisible presencia de la muerte. Con la oda panegírica fúnebre pasamos de las convenciones que corresponden al auto a las que corresponden a la tragedia. Aquí nos encontramos en primer lugar con la elegía o treno sobre la muerte de un héroe, amigo, jefe o amante. Los trenos muestran igualmente una fuerte tendencia a la expansión mitológica: el tópico no sólo se idealiza sino que muchas veces se exalta a nivel del espíritu de la naturaleza o del dios que muere. La elegía pastoril, que por tradición identifica a su tópico con Adonis, constituye el centro convencional del treno. Algunos de los poemas de Wordsworth dedicados a Lucy indican la capacidad que tiene la elegía, por más breve y simple que sea, para absorber estas imágenes. La forma correspondiente en la prosa oratoria es la *oraison funebre* que perdura en ciertas formas del moderno obituario: aquí, como es natural, en el caso de un medio en prosa, la expansión mitológica es menos pronunciada y, a menudo, la reemplaza una expansión doctrinaria o conceptual. El panegírico trágico, rara y difícil forma del *epos,* en que se presenta a un héroe como figura trágica al mismo tiempo que como héroe conquistador, está representado por la *Oda a Cromwell,* de Marvell, y por su prototipo, la *Oda a Régulo,* de Horacio.

Nos topamos con una forma más aislada de la elegía en la convención del epitafio, en la que se indica, a menudo, la configuración cabal de una vida. Los epitafios pueden variar de tono, desde lo panegírico hasta lo procaz, pero incluso en la Antología Griega algo conservan de su función original de indicadores, de algo que se ha erigido visiblemente para detener al que pasa y obligarlo a leer. La forma correspondiente del *epos* es el epitafio histórico, la meditación acerca de un pasado desvanecido que guarda con las ruinas la misma relación del epitafio individual con las lápidas sepulcrales. En prosa existe la meditación retórica elegíaca, representada en inglés por el *Urn Burial,* de Browne.

Más cerca aún de la ironía está la queja, el poema del exilio, del abandono o de la protesta ante la crueldad. Aquí el individuo que reclama la atención, a diferencia del cadáver en el epitafio, es capaz de hablar por sí mismo y es, por supuesto, el poeta en persona quien lo representa habitualmente. Este tema adopta la mayor parte de las convenciones del amor cortés, en que la dama desdeñosa e inexorable constituye el principal arquetipo. Esta figura es una inversión irónica de la forma original de la elegía pastoril. La persona que lógicamente debe lamentarse por la muerte de Adonis es Venus, aunque rara vez lo hace en la literatura, a no ser que el tema sea un mito específico; pero en la mayor parte de la poesía de amor cortés, la dama es responsable de todos los sufrimientos del enamorado y de su muerte incluso. Volveremos a encontrarnos posteriormente en este ensayo con esta ambivalente figura de mujer. La queja se extiende fácilmente hasta abarcar formas del *epos,* incluyendo las tragedias narrativas en que el punto central emotivo no es la catástrofe sino el lamento que sigue a la catástrofe, como en los dos poemas narrativos de Shakespeare.

La fase de la ironía trágica está representada por el poema de la melancolía en su forma extrema de acedia o *ennui,* en que el individuo se encuentra tan aislado como para sentir que su existencia es una muerte en vida. En la *géante* de Baudelaire la amante desdeñosa adopta un tono siniestro de mayor profundidad y el tema de la muerte se presenta en

términos de una simple desintegración física: "tierra sobre tierra", como dice el poema medieval. La forma del *epos* que corresponde a esta fase es la *danse macabre,* el poema de la comunidad moribunda.

Difícil es darle un nombre a nuestro próximo punto cardinal: podríamos casi parodiar el término de Hopkins y llamarlo el poema del "outscape".* Constituye la contrapartida lírica de lo que en el drama llamamos mimo, el centro de la ironía que es común a la tragedia y a la comedia. Es la convención de un puro desapego proyectado, en que una imagen, una situación o un estado de ánimo se observa con toda la energía imaginativa arrojada hacia ella y lejos del poeta. La palabra epigrama en su más amplio sentido define algunas de sus características, salvo que el epigrama, tal como de ordinario se emplea, tiende con fuerza en dirección de la comedia y de la sátira. La poesía lírica de China y Japón parece basarse muy extensamente en esta convención, en flagrante contraste con la poesía occidental, en la que el epigrama muestra mayor tendencia a captar emociones o a demostrar una tesis retórica. Constituyen la excepción algunos sonetos de Shakespeare, tales como "The expense of spirit in a waste of shame" ("Un dispendio de espíritu en desperdicios de verguenza").

El punto cardinal correspondiente en la prosa es el proverbio o aforismo, germen de formas tales como la literatura sapiencial de la Biblia. Aquí estamos muy cerca del tipo de sátira del consejo de prudencia y en el polo opuesto al oráculo. El proverbio es un oráculo profano o meramente humano: suele tener las mismas características retóricas, la aliteración, la asonancia, el paralelismo, que encontramos en el oráculo, pero se dirige a la conciencia desapegada y al ingenio crítico. Su autoridad procede de la experiencia: para él la sabiduría es la vía probada y experimentada; sólo la locura busca lo nuevo y las virtudes esenciales son la prudencia y

* "inscape". (N. del T.: como en inglés "landscape" es "paisaje", Hopkins inventa "inscape" que se puede traducir por "insaje" y Frye lo parodia con "outscape" que se podría traducir por "forasaje").

la moderación. Loe proverbios de *The Marriage of Heaven and Hell,* de Blake, son parodias de proverbios, escritos desde el punto de vista oracular o epifánico.

A medida que nos adentramos en las convenciones de la sátira, ya sea en las formas líricas de Hardy y Housman o en la forma del *epos* de Dryden y Pope, perduran las características del epigrama y del proverbio. Estos poetas producen brillantez y claridad más que misterio o magia y su técnica se preocupa por la concentración del sentido. Para ello son esenciales dos cosas: una es el tenso entramado métrico de las palabras que van desfilando en un orden pronunciadamente perfilado; la otra es una abierta declaración de cuáles son los patrones de sonido que podemos esperar, tales como la plena resonancia del pareado rimado. Los patrones de sonido adicionales o inesperados, tales como la aliteración o la asonancia dentro del verso, se reducen al mínimo, y la poesía obedece el precepto de Wordsworth al ser, con excepción del metro, muy parecida en su dicción a la prosa no retórica. El *epos* y las formas en prosa de esta fase, tales como la epístola y la sátira formal, naturalmente corren parejos.

En la sátira la observación sigue siendo primitiva, pero a medida que el fenómeno observado pasa de lo siniestro a lo grotesco, se vuelve más ilusoria e insustancial. Entre las formas del *epos* advertimos una contrapartida cómica de la *danse macabre:* el poema "testamento", cuyo ejemplo más conocido en inglés es el poema de Swift sobre su muerte. Con la convención del testamento guardan estrecha relación los *Anniversaries,* de Donne, en que la muerte de una joven se expande hasta la sátira general o "anatomía" —con este término nos volveremos a encontrar más adelante.

Estamos ahora en el área que corresponde a la comedia y seguimos todavía dentro de la visión de la experiencia. La convención que da señas de un leve distanciamiento con respecto a la sátira es el poema de paradoja, es decir, el poema en que el tema consiste en alguna forma de la paradoja que no es simplemente un rasgo incidental de la técnica. Naturalmente encontramos a muchos ejemplares de este tipo en

la poesía "metafísica" que hace uso regular de un concepto deliberadamente forzado y, por consiguiente, humorístico. Donne y Herbert proporcionan ejemplos, al igual que Emily Dickinson. A menudo, la paradoja consiste, entre otras cosas, en ser también una paradoja del sentimiento, de modo que a veces tenemos nuestras dudas acerca de si debemos "tomar" a un poema en serio o como una salida humorística. El poema paradójico tiene cabida en la comedia de la experiencia, próximo a la sátira, ya que la paradoja en poesía suele ser un modo irónico de tratar el amor quijotesco o la religión, como el estilizado código petrarquista del que Donne dice "May barren angels love so" (Amen así los ángeles estériles) o la virtud arrogante que ignominiosamente se hunde en la naturaleza humana, en algunos poemas de Herbert. Otro tratamiento paradójico de la convención del amor cortés es la pastorela, o diálogo de amor eslabonado. Una forma del *epos* con la que está íntimamente relacionado y que recuerda la asociación de la comedia con los tribunales, es el debate, en el que dos aspectos de una cuestión se discuten detalladamente y se someten luego a un árbitro, quien a menudo posterga o evita tomar la decisión. Los ejemplos incluyen *The Owl and the Nightingale, The Parliament of Fowles,* de Chaucer, y *The Mutabilitie Cantoes,* de Spenser.

El poema del *carpe diem,* basado en la experiencia de un momento de placer, representa una forma menos ambigua de la comedia lírica. El temple de este poema es uno de desapego, tanto subjetivo como objetivo. Incluso cuando está ebrio, el poeta suele tener pleno control consciente y el momento mismo del placer se ha desprendido del tiempo. La mayoría de los poemas de júbilo incondicional se asocian con alguna especie de visión inocente, como en Blake: los grandes poetas epicúreos, desde Horacio hasta Herrick, aceptan las limitaciones del júbilo en la experiencia y su tránsito hacia un abismo de "ilimitada noche". Incluso en Herrick, se dan muchas características, tales como el gusto por el folklore y las imágenes de vestidos, joyas y perfumes, que indican una afinidad con la mascarada más que con la comedia. Los límites de la experiencia ordinaria en la comedia lírica

se alcanzan por el poema de la mente sosegada, del *eiron* triunfante o "humilde contento duradero", la serenidad que se ajusta a la experiencia y renuncia a lo emotivamente quijotesco. La fórmula de Wordsworth acerca de la reminiscencia tranquila señala su tendencia a permanecer dentro del estado de experiencia, en contraste con la mayoría de los Románticos. La expresión de la serenidad en el *epos* es, con frecuencia, el poema descriptivo, en que el poeta sube a un monte y contempla el paisaje a sus pies, una imitación, dentro de la experiencia, del punto de epifanía. El poema de la mente sosegada, si es que tiene otro tema además del de recomendarse a sí mismo, intenta comunicar al lector una posesión privada y secreta que nos trae al próximo punto cardinal: el acertijo.

La idea del acertijo es la contención descriptiva: el tópico no se describe sino que se circunscribe, con un círculo de palabras trazado en su derredor. En los acertijos simples, el tópico central es una imagen y el lector se siente compelido a adivinar, es decir, a igualar el poema con el nombre o símbolo-signo de su imagen. Una forma ligeramente más compleja del acertijo es la visión emblemática, probablemente una de las formas más antiguas de la comunicación humana, y aquí el ejemplo será más breve que la descripción:

"Y el Señor me dijo, Amós ¿qué ves? Y yo dije: Una cuerda de plomada. Entonces dijo el Señor, he aquí que pondré una cuerda de plomada en medio de Israel mi pueblo".

Se representa a otros profetas llevando consigo aparatos simbólicos, como la linterna de Diógenes, recurso retórico que perdura hasta época tan tardía como la del puñal de Burke. Las elaboraciones literarias de esta misma forma incluyen el emblema mismo, tradición a la que pertenecen el tigre, el girasol y la rosa mustia de Blake y los poemas conceptistas pictóricos, como *The Pulley,* de Herbert. Es fácil ver la conexión de la visión emblemática con la imagen heráldica de la ficción moderna. En el *symbolisme* se nos ofrece una tercera forma de acertijo, donde lo que normalmente se

contiene es más bien un estado de ánimo que un objeto. También aquí, como suele ocurrir en las elaboraciones sutiles, los elementos más simples dentro de la misma tradición perduran como vestigios, como la enigmática "ptyx" de Mallarmé.

El acertijo y la visión emblemática guardan estrecha relación con el correspondiente punto cardinal en la prosa, constituido por la parábola y la fábula, que ambas son también, por supuesto, formas del *epos*. La fábula es la más simple de estas dos formas y la más próxima al acertijo simple, siendo el hecho de ponerle moraleja a la fábula la contrapartida de adivinar el acertijo. La parábola es una forma sumamente más elaborada que demuestra mayor tendencia a contener su propia moraleja. En la fábula, la estilización mítica (los animales que hablan, y así por el estilo) es una característica regular de la narración; en la parábola la estilización es menos evidente. De las parábolas de Jesús, únicamente la parábola de las ovejas y de las cabras, que constituye un apocalipsis, hace bastante uso de material ajeno a la esfera realista de verosimilitud.

En los poemas de Herrick sobre las flores —primaveras, narcisos— seguimos estando muy cerca de la tradición de la fábula y del emblema: tan cerca que no resulta incongruente que las primaveras "nos dicten su conferencia". Sin embargo, los narcisos de Herrick, a diferencia de los de Wordsworth, nos confrontan directamente y la imagen confrontada fácilmente se personifica. Nos encontramos aquí en el área que corresponde a la mascarada en el drama, y retornan la visión inocente ,y el reino de las hadas del romance animista. El poema de confrontación imaginativa, en que la íntima conexión entre el ánimo del poeta y las imágenes, es el género al que pertenecen la oda de Keats, siendo la *Ode on a Grecian Urn* la que más se acerca al poema emblemático. El próximo paso nos lleva a lo pastoril, donde regresamos al modo del romance mencionado en el primer ensayo, al convertirse en modos de placer la piedad y el terror, por lo común lo bello y lo sublime, respectivamente. Estos se consideran generalmente en contraste, como en Milton el admirable díptico

del ánimo idílico y del meditativo, pero de vez en cuando, como en algunos de los poemas "verdes" de Marvell, se nos ofrece una poesía de tan completa absorción que ambos ánimos parecen una sola cosa.

Pero cuando la visión de la inocencia se unifica, la visión contrastante de la experiencia reaparece a menudo dentro de una convención que podríamos denominar el poema de la conciencia dilatada, en que el poeta equilibra la catarsis de su visión de la experiencia con el éxtasis de su visión de un mundo espiritual, invisible o imaginativo. Aquí, al igual que en la forma correspondiente del drama, no se nos da una mimesis directa de la vida sino una mimesis espectacular de ella, capaz de mirar en menos a la experiencia debido a la presencia simultánea de otra clase de visión. En el drama, esta mimesis espectacular se obtiene con ayuda de la música tanto como del espectáculo. La música y la pintura no pueden expresar lo trágico o lo cómico, que únicamente son concepciones verbales: expresan estados de ánimo que podemos ajustar a la tragedia o a la comedia si tenemos ya preparado el programa literario que puede acogerlas. En nuestros días, los ejemplos más impresionantes del poema de la conciencia dilatada son los cuartetos de Eliot y las elegías de Duino, de Rilke, y las referencias musicales de uno y las imágenes pictóricas del otro expresan la estrecha afinidad del género con las artes que, de modo más patente que la poesía, no hacen uso de la palabra.

Podríamos llamar a la próxima convención el poema del reconocimiento, el poema que invierte las asociaciones habituales del sueño y la vigilia, en el que la experiencia parece ser una pesadilla y la visión parece ser realidad. La forma del *epos* que corresponde a esta convención incluye la visión medieval del amor, en que nuevamente se nos da en *espectáculo* una relación personal directa, que se alcanza por el hecho de estar ella situada en un mundo extraordinario. Entre las formas líricas, un ejemplo moderno muy puro, genéricamente hablando, es *Marina,* de Eliot, que se acerca a las formas dramáticas correspondientes. Muchos de los *Sonetos de Orfeo,* de Rilke, tienen aquí cabida; es

igualmente la convención principal de Vaughan y Traherne. Este tema es raro y difícil de manejar en el ritmo de la prosa, pero lo encontramos en *Centuries of Meditation,* especialmente en el célebre pasaje: "The corn was orient and immortal wheat". ("Era oriental e inmortal trigo el grano").

Un grupo muy importante de poemas de reconocimiento se constituye por los poemas de autorreconocimiento, en que el poeta mismo está implicado en el despertar de la experiencia a una realidad visionaria. Los ejemplos incluyen: *Ode on the Poetical Character* y *Kubla Khan,* de Coleridge, y *The Tower* y *Sailing to Byzantium,* de Yeats. Este género está muy cerca de la línea fronteriza de nuestro próximo y último grupo de temas que nos hace volver nuevamente al oráculo. Se trata de las formas ditirámbicas o rapsódicas, en que el poeta se siente poseído por una fuerza interna y cuasipersonal. El que más se acerca al poema de reconocimiento es el poema de respuesta icónica, tal como se nos da en algunas odas de Crashaw; en la época romántica se hizo muy popular una forma más subjetiva y ditirámbica. Ejemplos son: *Ode to the West Wind,* de Shelley, gran parte de Swinburne, de Victor Hugo, de Nietzsche (quien hace la curiosa declaración de que fue él quien inventó el ditirambo), de las profecías de Blake, en especial la novena noche de *The Four Zoas,* y los dos grandes poemas de Smart. La mayoría de ellos son formas del *epos*: lo ditirámbico se presta con facilidad al metro recurrente. Entre las formas líricas podemos contar la convención de la canción de locura, que se nos da en las canciones de Edgar en *King Lear,* en los poemas de Yeats sobre *Crazy Jane* y, esporádicamente en algunos otros poetas incluyendo a Scott. Como el cantor de la canción de locura suele ser un vagabundo, sugiere una afinidad más íntima con seres y fuerzas misteriosos, tales como los espíritus de la naturaleza, que la que suele tener la gente normal. A un nivel más sutil, en que el poeta sugiere la irrupción en su propia mente de visiones autónomas, podemos citar las *Illuminations,* de Rimbaud.

A medida que nos acercamos al ritmo oracular que fue nuestro punto de partida, una vez más comienzan a mez-

clarse los ritmos del verso y de la prosa. Advertimos en Whitman, por ejemplo, que hay una pausa fuerte al final de cada verso —lo que es harto natural, ya que allí donde el ritmo es irregular, el verso que traslapa no tiene razón de ser. El ritmo se va acercando a una forma en que el ritmo lírico asociativo, el verso del *epos* y la frase en prosa casi forman parte de una sola unidad, tendencia que podemos observar en una poesía ditirámbica tan ingenua como la de Ossian o tan compleja como sus modernas elaboraciones francesas, posteriores a *Une Saison en Enfer.*

Formas continuas específicas
(La ficción en prosa)

Al asignar el término ficción al género de la palabra escrita en que la prosa tiende a convertirse en el ritmo predominante, chocamos con la opinión de que el real significado de la ficción es la falsedad o irrealidad. Según esto, cuando una autobiografía ingresa en una biblioteca no se clasifica como ficción si el bibliotecario cree lo que dice el autor, pero sí se coloca bajo esta rúbrica si se duda de su palabra. Resulta difícil ver en qué puede servirle este distingo al crítico literario. Ciertamente, la palabra ficción, que al igual que la poesía, significa etimológicamente algo hecho por consideración a sí mismo, puede aplicarse en la crítica a cualquier obra de arte literaria cuya forma es radicalmente continua, lo cual casi siempre quiere decir una obra de arte en prosa. O, si esto es mucho pedir, por lo menos se puede presentar alguna protesta contra la desmañada costumbre de identificar la ficción con la única forma suya que suele reconocerse como genuina: la novela.

Examinemos ahora algunos de los libros no clasificados que rayan en el límite que separa lo que "no es ficción" de la "literatura". ¿Acaso es *Tristram Shandy* una novela? Casi todo el mundo diría que sí, a pesar del desparpajo con que pasa por alto los "valores narrativos"? ¿Es *Gulliver's Travels* una novela? En este caso la mayoría pondría reparos, incluyendo el sistema decimal de Dewey que lo pone bajo

la rúbrica de "Sátira y Humor". Pero ciertamente todo el mundo lo llamaría una ficción, y si es una ficción salta a la vista un distingo entre la ficción como género y la novela como una especie dentro de este género. Si nos trasladamos entonces al terreno de la ficción ¿constituye una ficción un libro como *Sartor Resartus?* Si no lo es ¿por qué no? Si lo es, entonces es acaso ficción *The Anatomy of Melancholy?* ¿Se trata de una forma literaria o sólo de una obra que no es ficción pero que está escrita con "estilo"? ¿Es ficción *Lavengro,* de Borrow? La colección Everyman's así lo afirma; la colección The World's Classics lo coloca con "Viajes y Topografía".

El historiador literario que identifica la ficción con la novela queda muy desconcertado por el lapso en que el mundo se las arregló sin novela, y hasta que ésta alcanza su gran liberación en Defoe, su perspectiva resulta intolerablemente estrecha. Se ve obligado a reducir la ficción de la época Tudor a una serie de intentos vacilantes en la forma novelística, lo cual funciona bastante bien en lo que atañe a Deloney, pero que es absurdo en lo que a Sidney respecta. Tiene que postular una gran laguna ficcional en el siglo XVII que cubre exactamente la edad de oro de la prosa retórica. Finalmente descubre que la palabra novela que hasta más o menos 1900 seguía siendo el nombre de una forma más o menos reconocible, de entonces para acá se ha ensanchado hasta convertirse un término comodín que puede aplicarse en realidad a cualquier libro en prosa que no sea "sobre" algo. A todas luces, esta visión de la ficción en prosa centrada en la novela entra en una perspectiva tolemaica que hoy resulta demasiado complicada para seguir siendo utilizable y que debe ceder su puesto a una visión mucho más relativa y copernicana.

Cuando nos ponemos a pensar seriamente en la novela, no como ficción, sino como una forma de la ficción nos percatamos de que sus características, sean las que fueren, son tales que colocan, por ejemplo, a Defoe, Fielding, Austen y James en el centro de su tradición, y a Borrow, Peacock, Melville y Emily Bronte de cierto modo en la periferia. Esto no

constituye un juicio de valor: podemos considerar a *Moby Dick* "más grande" que *The Egoist* y percibir, sin embargo, que el libro de Meredith tiene más trazas de ser una novela típica. La concepción que tenía Fielding de la novela como épica cómica en prosa parece fundamental en la tradición a cuya fundación dedicó él tanto esfuerzo. En las novelas que consideramos típicas, como las de Jane Austen, la trama y el diálogo guardan estrecha relación con las convenciones de la comedia de costumbres. Las convenciones de *Wuthering Heights* se vinculan más bien con el relato y la balada. Parecen tener más afinidad con la tragedia y las emociones trágicas de la pasión y el furor, que quebrantarían el equilibrio del tono en Jane Austen, pueden tener cabida aquí sin el menor riesgo. Sucede lo mismo con lo sobrenatural, o un indicio de ello, que es difícil introducir en una novela. La configuración de la trama es diferente: en vez de maniobrar en torno a una situación central, como lo hace Jane Austen, Emily Bronte cuenta su historia con acentos lineales y parece necesitar la ayuda de un narrador, quien estaría absurdamente fuera de lugar en Jane Austen. Esta diferencia tocante a las convenciones nos justifican en considerar a *Wuthering Heights* como una forma de la ficción en prosa distinta de la novela, forma que aquí llamaremos romance. Nuevamente nos toca usar una misma palabra en varios contextos diferentes, pero, bien mirado, romance parece ser más apto que relato, término que se ajusta a una forma un poco más corta.

La diferencia esencial entre la novela y el romance estriba en la concepción de la caracterización. El autor de romances no pretende crear "personas reales" sino más bien estilizadas que se dilatan hasta adquirir la magnitud de arquetipos psicológicos. Es en el romance donde encontramos reflejados en el héroe, en la heroína y en el malvado, respectivamente, la libido, el ánima y la sombra de Jung. Razón por la cual, el romance irradia a menudo un resplandor de intensidad subjetiva que le falta a la novela y por la cual un indicio de alegoría ronda constantemente sus márgenes. En el romance se liberan determinados elementos del carácter que natural-

mente hacen de él una forma más revolucionaria que la novela. El novelista se ocupa de la personalidad, de los personajes que llevan puestas sus *personae* o máscaras sociales. Necesita el entramado de una sociedad estable y muchos de nuestros mejores novelistas han sido convencionales de un modo que está al tris de parecer remilgado. El autor de romances se ocupa de la individualidad, con personajes *in vacuo,* idealizados por el ensueño, y por más conservador que sea, algo nihilista e indomable tiende a irrumpir fuera de sus páginas.

El romance en prosa, por lo tanto, constituye una forma independiente de la ficción que se diferencia de la novela y que se extrae del heterogéneo montón de obras en prosa que hoy recubre ese término. Hasta en el otro montón que se conoce como cuentos se puede aislar la forma del relato que usa Poe y que tiene la misma relación con el romance propiamente dicho que los cuentos de Chekhov o de Katherine Mansfield con la novela. Nunca se encuentran ejemplos "puros" de ninguna de estas dos formas; apenas si existe un romance moderno que no pueda considerarse como novela, y viceversa. Las formas de la ficción en prosa andan mezcladas, como las vetas raciales en los seres humanos, y no son separables como los sexos. De hecho, la demanda popular de ficción siempre busca una forma mezclada, una novela romántica, justo lo bastante romántica como para que el lector proyecte su libido en el héroe y su ánima en la heroína, y justo lo bastante novelesca como para mantener estas proyecciones dentro de un mundo acostumbrado. Uno puede preguntarse, por lo tanto, de qué sirve hacer el distingo anterior, especialmente cuando, a pesar de no haber sido elaborado por la crítica, de ningún modo deja de tener peso en la realidad. No nos sorprende saber que Trollope escribió novelas y William Morris romances.

La razón estriba en que un gran autor de romances ha de examinarse en términos de las convenciones que ha escogido. No se debería dejar a William Morris al margen de la ficción en prosa meramente porque el crítico no ha aprendido a tomar en serio las formas del romance. Tampoco, en vista

de lo que se ha dicho acerca de la naturaleza revolucionaria del romance, debería considerarse su elección de esa forma como una "evasión" con respecto a su actitud social. Si Scott tiene derecho a ser considerado como autor de romances, no se hace buena crítica tratando sólo de sus defectos como novelista. Del mismo modo, las cualidades románticas de *The Pilgrim's Progress,* su caracterización arquetípica y su enfoque revolucionario de la experiencia religiosa, hacen de él un ejemplo redondo de una forma literaria: no es simplemente un libro que se ha tragado la literatura inglesa sólo por tener algo de bulto religioso en su dieta. Finalmente, cuando Hawthorne, en el prefacio de *The House of the Seven Gables,* insiste en que su historia debe leerse como romance y no como novela, es posible que estuviera seguro de lo que estaba diciendo, aun cuando indique que el prestigio de la forma rival ha inducido al autor de romances a disculparse por no usarla.

El romance es más antiguo que la novela, hecho que ha provocado la ilusión histórica de que es algo que merece dejarse atrás, una forma juvenil y rudimentaria. Las afinidades sociales del romance, con su solemne idealización del heroísmo y de la pureza, están del lado de la aristocracia (tocante a la aparente incoherencia de esto con la naturaleza revolucionaria de la forma que acabamos de mencionar, ver el comentario introductorio sobre el *mythos* del romance en el ensayo anterior). Revivió en el período que llamamos Romántico como parte de la tendencia romántica hacia el feudalismo arcaico y el culto del héroe, o libido idealizada. En Inglaterra los romances de Scott y, en menor grado, los de las Bronte, participan de un misterioso renacimiento de Northumberland, la reacción romántica contra el nuevo industrialismo de las Midlands, que igualmente produjo la poesía de Wordsworth y de Burns y la filosofía de Carlyle. No llama la atención, por consiguiente, que un tema importante de la novela, más abiertamente burguesa, sea la parodia del romance y de sus ideales. La tradición que estableció el Quijote continúa en un tipo de novela que considera una situación romántica desde su propio punto de vista, de modo

que las convenciones de las dos formas constituyen un compuesto irónico en vez de una mezcla sentimental. Los ejemplos van de *Northanger Abbey* a *Madame Bovary* y *Lord Jim*.

La tendencia a la alegoría en el romance puede ser consciente, como en *The Pilgrim's Progress*, o inconsciente, como en la mitopoesía, sexual a todas luces, de William Morris. El romance, que trata de héroes, sirve de intermediario entre la novela, que trata de hombres, y el mito, que trata de dioses. El romance en prosa aparece primero como una elaboración tardía de la mitología clásica y las sagas en prosa de Islandia siguen de cerca a las Eddas míticas. La novela tiende más bien a expandirse en un acercamiento ficcional a la historia. El instinto seguro de Fielding al llamar a *Tom Jones* una historia se confirma por la regla general de que cuanto más amplio sea el plan de una novela, más patente se hace su naturaleza histórica. Sin embargo, por tratarse de historia creadora, el novelista suele preferir un material que se encuentra en estado plástico o más o menos contemporáneo y se siente entorpecido por un patrón histórico fijo. *Waverley* tiene lugar unos sesenta años antes de la época en que se escribió y *Little Dorrit* unos cuarenta, pero el patrón histórico es fijo en el romance y plástico en la novela, sugiriendo el principio general de que la mayoría de las "novelas históricas" son romances. De modo similar, una novela tiene mayor encanto romántico cuando la vida que refleja ya ha transcurrido; así las novelas de Trollope se leyeron primordialmente como romances durante la Segunda Guerra Mundial. Es acaso este vínculo con la historia y el sentido del contexto temporal lo que ha limitado a la novela a la alianza del tiempo con el hombre de Occidente, en flagrante contraste con el romance que se despliega a escala mundial.

La autobiografía es otra forma que se confunde con la novela a través de una serie de gradaciones imperceptibles. La mayor parte de las autobiografías se inspiran en un impulso creador y, por lo tanto, ficcional, de seleccionar sólo aquellos acontecimientos y experiencias de la vida del escritor que contribuyen a configurar un patrón en su integridad. Este patrón puede ser algo más amplio que el escritor mismo, pa-

trón con el cual éste ha llegado a identificarse; o simplemente la coherencia de su carácter y de sus actitudes. Podemos llamar esta forma importantísima de la ficción en prosa la forma de la confesión, siguiendo a San Agustín, quien parece haberla inventado, y a Rousseau, quien estableció su variedad moderna. La tradición anterior dio a la literatura inglesa *Religio Medici, Grace Abounding* y la *Apología,* de Newman, además del tipo de confesión afín, aunque sutilmente diferente, que preferían los místicos.

Nuevamente aquí, al igual que en el romance, vale la pena reconocer en la confesión una forma característica de la prosa. Esto proporcionaría a varias de nuestras mejores obras en prosa un puesto definible dentro de la ficción, en vez de retenerlas en un difuso limbo de los libros que no son del todo literatura porque contienen un "pensamiento", ni de religión o filosofía porque constituyen Ejemplos de Estilo en Prosa. De este modo, la confesión, lo mismo que la novela y el romance, tiene su propia forma corta, el acostumbrado ensayo, y el *livre de bonne foy,* de Montaigne, consiste en una confesión hecha de ensayos a la que sólo falta la narración continua de la forma más larga. El designio de Montaigne es a la confesión lo que una obra de ficción que consta de cuentos tal como *Dubliners,* de Joyce, o el *Decamerón,* de Boccaccio, es a la novela o al romance.

Después de Rousseau —de hecho, en el mismo Rousseau— la confesión fluye hacia la novela y la mezcla produce la autobiografía ficcional, el *Künstler-roman* y tipos semejantes. No hay razón literaria alguna por la cual el tópico de una confesión tenga siempre que ser el autor mismo y las confesiones dramáticas se han empleado en la novela, por lo menos desde *Moll Flanders.* La técnica del "flujo de la conciencia" permite una fusión mucho más concentrada de las dos formas, pero incluso aquí las características peculiares de la forma de la confesión se muestran claramente. Casi siempre algún interés teórico e intelectual en la religión, en la política o en el arte desempeña papel preponderante en la confesión. El éxito en saber integrar su mente a tales tópicos es lo que hace que el autor de una confesión sienta que

vale la pena escribir sobre su vida. Pero este interés en las ideas y en los enunciados teóricos es ajeno al genio de la novela propiamente dicha, en que el problema técnico reside en disolver toda teoría en favor de las relaciones personales. En Jane Austen, por acudir a un ejemplo que nos es familiar, la iglesia, el estado y la cultura no se examinan nunca, salvo como datos sociales, y de Henry James se ha dicho que poseía una mente tan sutil que no podía violarla ninguna idea. El novelista que no puede arreglárselas sin ideas o que no tiene la paciencia de digerirlas como James lo hizo, por instinto recurre a lo que Mill llama la "historia mental" de un solo personaje. Y cuando descubrimos que una discusión técnica sobre una teoría de estética constituye el punto culminante del *Portrait,* de Joyce, nos damos cuenta de que esto es posible gracias a la presencia en dicha novela de otra tradición de la ficción en prosa.

La novela tiende a ser extrovertida y personal; su interés principal reside en el personaje humano tal como se manifiesta en sociedad. El romance tiende a ser introvertido y personal: trata igualmente acerca de personajes, pero de modo más subjetivo. (Subjetivo se refiere aquí al tratamiento, no al tópico. Los personajes del romance son heroicos y, por lo tanto, inescrutables; el novelista goza de mayor libertad para penetrar en las mentes de sus personajes porque es más objetivo). También es introvertida la confesión, pero intelectualizada en su contenido. Nuestro próximo paso es, evidentemente, descubrir una cuarta forma de ficción que sea a la vez extravertida e intelectual.

Hicimos anteriormente la observación de que la mayoría de las personas llamarían ficción, pero no novela, a *Gulliver's Travels.* Tiene que ser entonces otra forma de ficción, ya que ciertamente tiene una forma, y nos percatamos apartándonos de la novela hacia esa forma, sea lo que fuere, cuando dejamos a *Emile,* de Rousseau, por *Candide,* de Voltaire, o a *The Way of All Flesh,* de Butler, por los libros sobre Erewhon, o a *Point Counterpoint,* de Huxley, por *Brave New World.* La forma tiene así sus propias tradiciones y, como lo muestran los ejemplos de Butler y Huxley, han

conservado cierta integridad incluso bajo el ascendiente de la novela. Es harto fácil demostrar su existencia y nadie pondrá en tela de juicio el aserto de que la prosapia literaria de *Gulliver's Travels* y de *Candide* remonta, a través de Rabelais y de Erasmo, hasta Luciano. Pero aunque mucho se haya dicho acerca del estilo y del pensamiento de Rabelais, Swift y Voltaire, muy poco se les ha estimado como artífices que trabajaban en un medio específico, circunstancia que nadie se atreve a pasar por alto tratándose de un novelista. Otro gran escritor de esta tradición, Peacock, el maestro de Huxley, ha corrido peor suerte, ya que, por no haberse comprendido su forma, ha cundido la impresión general de que su condición en el desarrollo de la ficción en prosa es la de un excéntrico desaliñado. En realidad, es un artista tan consumado y meticuloso en su medio como Jane Austen en el suyo.

La forma que usan estos autores es la sátira menipea, también llamada más raramente sátira varroniana, supuestamente inventada por un cínico griego llamado Menipo. Sus obras se han perdido, pero tuvo dos grandes discípulos, el griego Luciano y el romano Varrón, y la tradición de Varrón, que tampoco ha subsistido con excepción de fragmentos, fue continuada por Petronio y Apuleyo. La sátira menipea parece haberse elaborado a partir de la sátira en verso, mediante la práctica de añadir interludios en prosa, pero sólo la conocemos como una forma en prosa, aunque una de sus características recurrentes (como se ve en Peacock) es el uso incidental del verso.

La sátira menipea trata menos acerca de las personas en cuanto son personas que de sus actitudes mentales. Los pedantes, los fanáticos, los maniáticos, los advenedizos, los virtuosos en algún arte, los entusiastas, los profesionales ávidos e incompetentes de todo género, se manejan en términos dictados por el modo que tienen de enfocar la vida con respecto a sus ocupaciones a diferencia de su comportamiento social. La sátira menipea se parece así a la confesión por su capacidad para manipular ideas y teorías abstractas, y difiere de la novela en su caracterización, que es más bien

estilizada que naturalista, y que presenta a las personas como portavoces de las ideas que representan. Nuevamente, no se pueden ni se deben trazar aquí límites muy pronunciados, pero si comparamos a un personaje de Jane Austen con un personaje similar de Peacock inmediatamente podemos percatarnos de la diferencia que existe entre las dos formas. Squire Western pertenece a la novela, pero Thwackum y Square tienen sangre menipea. Tema constante en la tradición es la rechifla del *philosophus gloriosus,* que ya se ha examinado. El novelista considera el mal y la insensatez como enfermedades sociales, pero el satírico menipeo los ve como enfermedades del intelecto, como una especie de enloquecida pedantería que el *philosophus gloriosus* a la vez simboliza y define.

Petronio, Apuleyo, Rabelais, Swift y Voltaire emplean todos una forma narrativa de floja articulación que, a menudo, se confunde con el romance. Difiere no obstante del romance (aunque haya un fuerte añadido de romance en Rabelais), ya que no le conciernen primordialmente las proezas de los héroes, sino que depende del libre juego de la fantasía intelectual y del género de observación humorística que produce la caricatura. Difiere igualmente de la forma picaresca, que manifiesta el mismo interés de la novela por la estructura real de la sociedad. En su forma más concentrada la sátira menipea nos proporciona una visión del mundo en términos de un único patrón intelectual. La estructura intelectual que se erige a partir de la historia es responsable de las violentas dislocaciones de la lógica habitual de la narración, aunque la apariencia de descuido que de ello resulta refleja sólo el descuido del lector o su tendencia a hacer juicios basados en una concepción de la ficción centrada en la novela.

La palabra "sátira" en la época romana y en el Renacimiento significaba cualquiera de las dos formas literarias específicas que recibían tal nombre, ésta en prosa y la otra en verso. Ahora significa un principio estructural o actitud que hemos llamado *mythos.* En las sátiras menipeas que hemos examinado, el nombre de la forma se aplica igualmente a la actitud. Como nombre de una actitud la sátira, ya lo hemos

visto, es una combinación de la fantasía y de la moral. Pero como nombre de una forma, el término sátira, aunque se restringe a la literatura (ya que como *mythos* puede aparecer en cualquier arte: en una tira cómica, por ejemplo) resulta más flexible y puede ser o bien del todo fantástica o del todo moral. La historia menipea de aventuras puede así ser pura fantasía, como en el caso del cuento de hadas literario. Los libros de *Alicia* son perfectas sátiras menipeas, lo mismo que *The Water Babies,* que ha recibido influencias de Rabelais. El tipo puramente moral es una visión seria de la sociedad como único patrón intelectual, en otras palabras, una Utopía.

La forma corta de la sátira menipea suele ser el diálogo o coloquio, en el que el interés dramático reside en un conflicto de ideas más que de personajes. Esta es la forma predilecta de Erasmo y es común en Voltaire. Nuevamente aquí, la forma no es invariablemente satírica en su actitud, sino que se matiza gradualmente en discusiones más puramente fantásticas y morales, como las *Imaginary Conversations,* de Landor, o el "diálogo de los muertos". A veces esta forma se expande hasta el colmo y entonces intervienen más de dos interlocutores: el marco en este caso suele ser una cena o simposio, como el que cobra tanta importancia en Petronio. Platón, aunque más avezado al campo que Menipo, constituye una fuerte influencia en este género que se extiende a lo largo de una tradición ininterrumpida mediante esas conversaciones cultas y pausadas que definen al cortesano ideal en Castiglione o la doctrina y la disciplina de la pesca con caña en Walton. Su moderna elaboración produce fines de semana en casas de campo, con Peacock, Huxley y sus imitadores, en quienes las opiniones, ideas e intereses culturales que se expresan tienen tanta importancia como la intriga amorosa.

El novelista hace gala de exuberancia, ya por un análisis exhaustivo de las relaciones humanas, como en Henry James, o de los fenómenos sociales, como en Tolstoy. El satírico menipeo, que trata de problemas y actitudes intelectuales, muestra su exuberancia de modo intelectual, acumulando

una masa enorme de erudición en torno a su tema o abrumando a los objetos pedantes de sus ataques con avalanchas de sus propias jergas. Una especie, o más bien una sub-especie, de esta forma es la clase de fárrago enciclopédico que representan *Los Deipnosofistas,* de Ateneo, y las *Saturnales,* de Macrobio, en que las personas asisten a un banquete y desbordan de erudición a raudales sobre cualquier tópico que pueda plausiblemente presentarse en la conversación. El despliegue de erudición se asoció probablemente con la tradición menipea gracias a Varrón, quien era lo bastante polímata como para que Quintiliano, ni boquiabierto ni pasmado, lo llamara en todo caso *vir Romanorum eruditissimus.* La tendencia a expandirse en un fárrago enciclopédico se manifiesta claramente en Rabelais, en especial con los grandes catálogos de *torcheculs,* epítetos de braguetas y métodos de adivinación. Las recopilaciones enciclopédicas que, en cumplimiento de sus deberes, produjeron Erasmo y Voltaire, sugieren que un instinto de urraca por coleccionar hechos no está desvinculado del tipo de talento que los ha hecho célebres como artistas. El enfoque enciclopédico de Flaubert, en lo que atañe a la construcción de *Bouvard et Pecuchet,* es absolutamente comprensible si se explica como señal de afinidad con la tradición menipea.

Este modo creador de tratar la erudición exhaustiva es el principio organizador de la más grande sátira menipea en inglés anterior a Swift, *The Anatomy of Melancholy,* de Burton. Aquí se estudia la sociedad humana en términos del patrón intelectual que proporciona la concepción de la melancolía, un simposio de libros reemplaza el diálogo y el resultado es la visión más panorámica de la vida humana en un solo libro que ha conocido la literatura inglesa desde Chaucer, uno de los autores predilectos de Burton. Podemos advertir, de pasada, la utopía en su introducción y en sus "digresiones", que, al someterse a examen, resultan ser destilados eruditos de las formas menipeas: la digresión sobre el aire, del viaje maravilloso; la digresión sobre los ánimos, del uso irónico de la erudición; la digresión sobre las desdichas de los hombres de letras, de la sátira sobre el *philoso-*

phus gloriosus. La palabra "anatomía" en el título de Burton significa disección o análisis y expresa con gran precisión el enfoque intelectualizado de su forma. Bien haríamos en adoptarlo como nombre adecuado para reemplazar el de "sátira menipea" que resulta engorroso y descaminado en la edad moderna.

La anatomía, por supuesto, a la larga, comienza a fundirse con la novela, produciendo varios híbridos que incluyen el *roman à these* y las novelas en que los personajes son símbolos de ideas sociales u otras, como las novelas proletarias de los años treinta en este siglo. Sin embargo, fue Sterne, el discípulo de Burton y de Rabelais, quien con mayor éxito logró combinarlas. Puede que *Tristram Shandy* sea, como se dijo al comienzo, una novela, pero la narración digresiva, el viaje maravilloso de la gran nariz, las discusiones de simposio y la mofa constante de los filósofos y de los críticos pedantes son todos ellos características que le son propias a la anatomía.

Una más clara comprensión de la forma y de las tradiciones de la anatomía arrojaría su luz sobre gran cantidad de elementos en la historia de la literatura. La *Consolación de la Filosofía,* de Boecio, con su forma dialogada, sus versos intercalados y su tono compenetrado de ironía contemplativa, es una pura anatomía, hecho que tiene considerable importancia cuando se trata de comprender el por qué de su vasta influencia. *The Compleat Angler* es una anatomía porque su mezcla de prosa y verso, su ambiente de cena rural, su forma dialogada, su interés deipnosofístico en la comida, y su suave burla menipea de una sociedad que considera que todo es más importante que pescar pero que ha descubierto, sin embargo, que no hay cosa mejor que la pesca. En casi todas las épocas de la literatura hay muchos romances, confesiones y anatomías que se pasan por alto sólo porque las categorías a las que pertenecen no son reconocidas. En el período que va de Sterne a Peacock, por ejemplo, tenemos, entre los romances, a *Melmoth the Wanderer;* entre las confesiones a *The Confessions of a Justified Sinner,* de Hogg;

entre las anatomías, a *The Doctor*, de Southey, a *John Buncle,* de Amory y a las *Noctes Ambrosianae.*

Resumamos entonces: cuando examinamos la ficción desde el punto de vista de la forma podemos ver cuatro ramales principales que la tienen atada: la novela, la confesión, la anatomía y el romance. Las seis combinaciones posibles de estas formas existen todas y hemos mostrado cómo la novela se ha combinado con cada una de las otras tres. Rara es la concentración exclusiva en una sola forma: las primeras novelas de George Eliot, por ejemplo, están influidas por el romance y las posteriores por la anatomía. El híbrido de romance y confesión se encuentra, naturalmente, en la autobiografía de un temperamento romántico, y en Inglaterra lo representan el extrovertido George Borrow y el introvertido De Quincey. La anatomía-romance se ha observado en Rabelais; un ejemplo posterior es *Moby Dick,* en que el tema romántico de la cacería desenfrenada se expande en una anatomía enciclopédica de la ballena. Confesión y anatomía se juntan en *Sartor Resartus* y en algunos de los experimentos asombrosamente originales de Kierkegaard en la forma de la ficción en prosa, incluyendo *De esto o de aquello.* Los designios ficcionales más amplios suelen emplear, por lo menos, tres formas: podemos ver vetas de la novela, del romance y de la confesión en *Pamela,* de la novela, del romance y de la anatomía en el *Quijote,* de la novela, de la confesión y de la anatomía en Proust, y del romance, de la confesión y de la anatomía en Apuleyo.

A sabiendas hago que esto suene a esquemático para poder sugerir la ventaja de adoptar una explicación más simple y lógica de la forma, por ejemplo, de *Moby Dick* o de *Tristram Shandy.* El enfoque crítico habitual de la forma de estas obras se parece a la de los médicos ei Brobdingnag, quienes tras grandes altercados finalmente declararon que Gulliver era un *lusus naturae.* Especialmente ha sido la anatomía la que más ha desconcertado a los críticos y apenas si hay autores de ficción profundamente influidos por ella

que no hayan sido acusados de conducta escandalosa. El lector puede aquí tener presente a Joyce, ya que describir los libros de Joyce como monstruos se ha convertido en un tic nervioso. Descubro a "demogorgona", "behemoth" y "elefante blanco" en los mejores críticos; a los malos probablemente se les ocurriría algo mejor. El cuidado que puso Joyce en organizar *Ulysses* y *Finnegans Wake* rayaba casi en la obsesión, pero como estos libros no están organizados en base a los acostumbrados principios de la ficción en prosa, queda la impresión de lo informe. Apliquémosles nuestras fórmulas.

Si a un lector se le pidiera que hiciera una lista de las cosas que más le habían impresionado en *Ulysses,* podría en cierto modo aconsejarse con lo que sigue. Primero, la claridad con que cobran vida los aspectos de los lugares, los sonidos y los olores de Dublin, la redondez en el trazo de los personajes y la naturalidad del diálogo. Segundo, el método complejo de parodiar la historia y los personajes en contraste con los patrones heroicos arquetípicos, especialmente el que proporciona la *Odisea.* Tercero, la revelación de los personajes e incidentes por el uso penetrante de la técnica del flujo de la conciencia. Cuarto, la tendencia constante a ser enciclopédico y exhaustivo, tanto en la técnica como en el tópico, y considerar a ambos en términos extremadamente intelectualizados. No debe resultarnos demasiado difícil, a estas alturas, ver que estos cuatro puntos describen elementos en el libro que se relacionan, respectivamente, con la novela, el romance, la confesión y la anatomía. *Ulysses,* por consiguiente, es una cabal epopeya en prosa que emplea todas las cuatro formas, siendo todas, en efecto, de igual importancia y esenciales todas recíprocamente, de modo que el libro constituye una unidad y no un agregado.

Esta unidad se configura a partir de un intrincado designio de contrastes paralelos. Los arquetipos románticos de Hamlet y de Ulises son como astros remotos de un cielo literario que contemplaran irónicamente a sus pies cómo los raídos seres de Dublin dócilmente se entrelazan dentro de los patrones establecidos por sus influencias. En los episodios del "Cíclope" y de "Circe" especialmente, hay una

constante parodia de los patrones realistas por los patrones románticos que nos hace pensar, aunque la ironía vaya en dirección opuesta, en *Madame Bovary*. Es similar la relación que existe entre las técnicas de la novela y de la confesión; el autor se introduce de un salto en el interior de la mente de sus personajes para seguir su flujo de conciencia, y de un salto vuelve a quedar fuera para describirlos desde el exterior. Del mismo modo, en la combinación de novela y anatomía que se da en el capítulo de "Itaca", el sentido de un latente antagonismo entre los aspectos personales e intelectuales de la escena explica en gran parte su patetismo. El mismo principio de contraste paralelo vale para las otras tres combinaciones: del romance y la confesión en "Nausicaa" y "Penélope", de la confesión y la anatomía en "Proteo" y "Los Lotófagos", del romance y la anatomía (rara y caprichosa combinación) en "Las Sirenas" y en parte de "Circe".

En *Finnegans Wake* la unidad de designio va mucho más allá de todo esto. La historia sórdida del borrachín HCE y de su tacaña esposa no contrasta con los arquetipos de Tristán y del rey divino: HCE es él mismo Tristán y el rey divino. Como el marco es un sueño no hay contraste posible entre la confesión y la novela, entre el flujo de la conciencia dentro de la mente y los aspectos de las otras personas fuera de ella. Tampoco se puede separar el mundo empírico de la novela del mundo inteligible de la anatomía. Las formas que hemos aislado en la ficción y cuya existencia depende de las dicotomías del sentido común que rige en la conciencia de la vigilia, se desvanecen en *Finnegans Wake* dentro de una quinta forma que es pura quintaesencia. Esta forma es la que se asocia tradicionalmente con las escrituras y los libros sagrados y trata de la vida en términos de la caída y del despertar del alma humana y de la creación y el apocalipsis de la naturaleza. La Biblia constituye su ejemplo definitivo; el Libro Egipcio de los Muertos y la Edda en prosa de Islandia, que ambos han dejado honda huella en *Finnegans Wake*, igualmente tienen aquí cabida.

Formas específicas enciclopédicas

En el primer ensayo nos topamos con el principio de que, en todas las épocas de la literatura, tiende a haber una especie de forma central enciclopédica que es normalmente una escritura o libro sagrado, en el modo mítico, y una "analogía de la revelación" en los otros modos. En nuestra cultura el libro sagrado central es la Biblia cristiana que es, también, probablemente, el libro sagrado más sistemáticamente construido del mundo. Decir que la Biblia es algo "más" que una obra literaria es decir meramente que otros métodos de enfocarla son igualmente posibles. Ningún libro pudo haber ejercido semejante influencia en la literatura si hubiese carecido de cualidades literarias, y la Biblia es una obra de literatura siempre y cuando la esté sometiendo a examen un crítico literario.

La ausencia de una crítica genuinamente literaria de la Biblia en la edad moderna (hasta hace muy poco) ha dejado una enorme laguna en nuestro conocimiento del simbolismo literario como un todo, laguna que el nuevo conocimiento que se le ha aplicado es absolutamente incapaz de salvar. Creo que la erudición histórica es, sin excepciones, una crítica inferior o analítica y que la crítica "más elevada" ha de ser una actividad absolutamente diferente. Me parece que esta última es una crítica puramente literaria que considera a la Biblia, no como un álbum de recortes, corruptelas, glosas, redacciones, inserciones, fusiones de variantes, errores de colocación y equívocos que el crítico analítico pone de manifiesto, sino como la unidad tipológica en cuya construcción todas estas cosas, desde el origen, se habían destinado a prestar su ayuda. La tremenda influencia cultural de la Biblia resulta inexplicable para la crítica que se detenga allí donde comienza aquélla a aparecer como algo que tiene la forma literaria de la colección de estampillas de un especialista. Una crítica genuina más elevada de la Biblia sería, por lo tanto, un proceso de síntesis que comenzaría por el supuesto de que la Biblia es un mito definitivo, una única estructura arquetípica que va de la creación al apocalipsis. Su principio heurístico sería el axioma agustiniano acerca de

que el Antiguo Testamento se revela en el Nuevo y que el Nuevo está oculto en el Antiguo: que los dos testamentos no son tanto alegorías uno de otro sino identificaciones metafóricas de uno con otro. Ni siquiera podemos reconstruir históricamente en la Biblia una época en que sus materiales no estuviesen configurados dentro de una unidad tipológica, y si la Biblia ha de considerarse como inspirada en cierto sentido, sagrado o profano, igualmente han de considerarse inspirados sus procedimientos de edición y de redacción.

Esta es la única manera en que podemos tratar acerca de la Biblia como la principal influencia conformadora del simbolismo literario que ha sido en realidad. Semejante enfoque sería una crítica conservadora que recuperaría y reestablecería las tipologías tradicionales que se basan en el supuesto de su unidad figurativa. El crítico histórico del *Cantar de los Cantares,* por ejemplo, se preocupa principalmente de los cultos de fecundidad y de las festividades aldeanas: la crítica cultural se preocuparía principalmente de las elaboraciones de su simbolismo en Dante, Bernardo de Clairvaux y otros místicos y poetas, para quienes representaba el amor de Cristo por su Iglesia. Esto último no es una alegoría que impropiamente se le ha colgado al poema, sino un amplio contexto de interpretación cultural o arquetípica en el que ha encajado. No es necesario escoger entre los dos tipos de crítica; ni de considerar la carrera literaria del libro como el resultado de una distorsión mojigata o de un error por exceso imaginativo; ni de tratar la opinión que de él se tiene como voluptuosa *orientale* en tanto que descubrimiento moderno e irónico.

Una vez que nuestra visión de la Biblia se enfoque de manera adecuada, comienzan a cobrar sentido una gran cantidad de símbolos literarios, desde *The Dream of the Rood* hasta *Little Gidding.* Nos interesa en este momento la búsqueda heroica de la figura central llamada el Mesías, quien se relaciona con varias figuras de la realeza en el Antiguo Testamento y se identifica con Cristo en el Nuevo. Las etapas y símbolos de esta búsqueda ya se han tratado a título de *mythos* del romance. Un misterioso nacimiento, seguido

por una epifanía o reconocimiento como hijo de Dios; símbolos de humillación, de traición y martirio, el llamado complejo del sirviente sufrido, se suceden y, a su vez, dan lugar a símbolos del Mesías como esposo, como vencedor de un monstruo y como guía de su pueblo hacia su patria legítima. Los oráculos de los profetas originales parecen haber sido, principalmente si no del todo, denunciatorios, pero han sido provistos de secuelas "después del Exilio" que ayudan a infundir en la Biblia entera el ritmo del *mythos* cíclico total en el que al desastre sigue la reintegración, a la humillación la prosperidad y cuyo epítome encontramos en las historias de Job y del hijo pródigo.

Por lo tanto, la Biblia como un todo presenta un ciclo gigantesco desde la creación hasta el apocalipsis, dentro del cual tiene lugar la búsqueda heroica del Mesías, desde la encarnación hasta el apoteosis. Dentro de ello, a su vez, hay otros tres movimientos cíclicos, explícitos o implícitos: uno individual, del nacimiento a la salvación; otra sexual, de Adán y Eva hasta las bodas apocalípticas; y social el tercero, de la promulgación de la ley al reino por ella establecido, el Sión reedificado del Antiguo Testamento y el milenio del Nuevo. Todos ellos son ciclos completos o dialécticos, en que el movimiento va primero hacia abajo y luego sube hacia un mundo permanentemente redimido. Por añadidura, existe el ciclo irónico o "demasiado humano", el *mero* ciclo de la vida humana sin auxilio redentor y que, de modo recurrente, gira en la "misma lerda ronda", en frase de Blake, del nacimiento a la muerte. Aquí la cadencia final es una de cautiverio, de exilio, de guerra continua o destrucción por el fuego (Sodoma, Babilonia) o por el agua (el diluvio). Estas dos formas del movimiento cíclico nos proporcionan dos entramados épicos: la épica del retorno y la épica de la ira. El hecho de que el ciclo de vida, muerte y renacimiento tenga estrecha analogía en su simbolismo con el ciclo mesiánico de pre-existencia, vida-en-muerte y resurrección nos ofrece un tercer tipo de épica analógica. El cuarto tipo es la épica del contraste, en que uno de los polos es la situación humana irónica y el otro el origen o continuación de una sociedad divina.

Incluso en el mito, es rara la plena cadencia apocalíptica, aunque sí ocurre en la mitología nórdica, en las *Eddas* y el *Muspilli,* y el último libro del *Mahabharata* es una entrada al cielo. Hay mitos de apoteosis, como en la leyenda de Hércules, y de salvación, como en el simbolismo de Osiris en el *Libro de los Muertos,* pero el interés principal de la mayoría de los libros sagrados es la institución de la ley, ante todo, por supuesto, de la ley ceremonial. La configuración que resulta es una forma embrionaria de la epopeya del contraste: los mitos que explican el origen de la ley, incluyendo los mitos de la creación, se encuentran en un polo y la sociedad humana bajo la ley se encuentra en el otro. La antigüedad de la epopeya de contraste está indicada por la epopeya de Gilgamés, en que la búsqueda de la inmortalidad a la que se entrega el héroe sólo le permite oir hablar acerca del final del ciclo natural, simbolizado aquí, al igual que en la Biblia, por un diluvio. Las colecciones de mitos que hicieron Hesiodo y Ovidio se basan en la misma forma: aquí el poeta mismo, víctima de la injusticia o del exilio, ocupa un lugar destacado en el polo humano. La misma estructura sigue adelante, hacia la Edad Media, gracias a Boecio, en quien los dos polos son la perdida edad de oro y el poeta encarcelado por una acusasión injusta.

Las formas románticas enciclopédicas echan mano de imitaciones humanas o sacramentales del mito mesiánico, como la búsqueda de Dante en la *Commedia,* de San Jorge en Spenser y de los caballeros del Santo Grial. La *Commedia* invierte la estructura habitual de la epopeya de contraste, ya que comienza con la situación humana irónica y finaliza con la visión divina. El carácter humano de la búsqueda de Dante queda patente en el hecho de que él es incapaz de vencer o incluso de arrostrar a los monstruos que lo confrontan al comienzo: su búsqueda se inicia así en una retirada con respecto al papel convencional de caballero andante. En la gran visión de Langland, se nos ofrece la primera elaboración importante, en inglés, de la epopeya de contraste. En un polo está Cristo resucitado y la salvación de Piers: en el otro la visión sombría de la vida humana que presenta, al final del poema,

algo así como un triunfo del Anticristo. *The Faerie Queene* iba a haber concluido en un epitalamio, que probablemente habría abundado en imágenes bíblicas del esposo, pero tal como ha llegado hasta nosotros el poema termina con la Bestia Vocinglera de la calumnia que sigue haciendo de las suyas, con el poeta convertido en su víctima.

En el mimético elevado llegamos a la estructura que consideramos típicamente épica, la forma que representan Homero, Virgilio y Milton. La epopeya difiere de la narración en el alcance enciclopédico de su tema, que va del cielo al infierno, y por la masa enorme de saber tradicional. Un poeta narrativo, Southey o Lydgate, puede escribir gran número de narraciones, pero un poeta épico normalmente lleva a término una sola estructura épica, siendo la crisis de su vida el momento en que escoge su tema.

La forma cíclica de la epopeya clásica se basa en el ciclo natural, un mundo mediterráneo conocido en mitad de lo ilimitado (*apeiron*) y entre los dioses de arriba y los de abajo. El ciclo tiene dos ritmos principales: la vida y la muerte del individuo, y el ritmo social más lento que, en el transcurso de los años (*periplomenon eniauton* en Homero, *volvibus* o *labentibus annis* en Virgilio) lleva a ciudades e imperios al predominio y a la caída. La visión constante de este segundo movimiento sólo es posible a los dioses. La convención de iniciar la acción *in medias res* ata un nudo en el tiempo, por así decirlo. La acción total en el trasfondo de la *Iliada* se despliega, desde las ciudades de Grecia a través del sitio de Troya, que dura diez años, hasta volver de nuevo a Grecia; la acción total de la Odisea es un ejemplo muy especializado de lo mismo, ya que de Itaca parte para volver a Itaca. *La Eneida* se desplaza con los dioses lares de Príamo, de Troya a la Nueva Troya.

La acción de primer plano comienza en un punto que la *Odisea* describe como *hamothen,* "en un lugar": en realidad se ha escogido con mucho más cuidado. Las tres epopeyas comienzan todas en una especie de nadir de la acción cíclica total: la *Iliada,* en un momento de desesperación en el campo griego; la *Odisea* con Odiseo y Penélope separados al

máximo uno de otro, cortejados uno y otro por pretendientes importunos; la *Eneida,* náufrago su héroe en las playas de Cartago, ciudadela de Juno y enemiga de Roma. A partir de aquí la acción se mueve hacia atrás y hacia adelante, lo bastante lejos como para indicar la configuración general del ciclo histórico. El descubrimiento de la acción épica reside en el sentido de que el final de la acción total es semejante a su comienzo, de ahí el orden y equilibrio coherentes que penetran el todo de parte a parte. Este orden coherente no es un *fiat* divino ni una causalidad fatalista, sino una estabilidad en la naturaleza controlada por los dioses y que se extiende a los seres humanos si ellos la aceptan. El sentido de dicha estabilidad no es necesariamente trágico, pero sí constituye el género de sentido que hace posible la tragedia.

Así ocurre en la *Iliada,* por ejemplo. La cantidad de razones válidas para alabar a la *Iliada* llenarían un libro mayor que éste, pero la razón pertinente en nuestro caso es el hecho de que su tema es la *menis,* un canto de ira. Apenas si es posible pasarse de la raya al valorar la importancia para la literatura occidental de la demostración que se nos da en la *Iliada* de que la caída de un enemigo, no menos que la de un amigo o capitán, es trágica y no cómica. Con la *Iliada,* de una vez por todas, un elemento objetivo y desinteresado entra dentro de la visión de la vida humana que tiene el poeta. Sin este elemento, la poesía resultaría meramente coadyutoria a la consecución de diversos objetivos sociales, a la propaganda, al entretenimiento, a la devoción, a la instrucción: con él adquiere la autoridad que, a partir de la *Iliada,* no ha perdido nunca, una autoridad basada, al igual que la autoridad de la ciencia, en la visión de la naturaleza como orden impersonal.

La *Odiseo* inicia la otra tradición de la epopeya del retorno. La historia es el romance de un héroe que escapa ileso a peligros increíbles y llega muy a tiempo para reclamar su esposa y confundir a los villanos, pero el sentimiento principal que todo ello despierta en nosotros es un sentido mucho más prudente, arraigado en nuestra aceptación de la naturaleza, de la sociedad y de la ley, de que el propio dueño de casa

viene a reclamar lo suyo. La *Eneida* convierte el tema del retorno en uno de renacimiento, siendo su final en Nueva Troya el punto de arranque renovado y transformado por la búsqueda del héroe. La epopeya cristiana introduce los mismos temas dentro de un contexto arquetípico más vasto. La acción de la Biblia, desde el punto de vista poético, incluye los temas de las tres grandes epopeyas: el tema de la destrucción y captura de la ciudad en la *Iliada,* el tema del *nostos* o retorno al suelo natal en la *Odisea* y el tema de la fundación de la ciudad nueva en la *Eneida.* Adán es, como Odiseo, un hombre de la ira, exiliado del propio suelo por haber provocado la cólera de Dios, al irse *hyper moron,* más allá de su límite como hombre. En ambas historias el acto de provocación se simboliza por el hecho de comer alimentos reservados para la divinidad. Igual que ocurre con Odiseo, el retorno de Adán al propio suelo depende del apaciguamiento de la cólera divina por la divina sabiduría (Poseidón y Atenea reconciliados por voluntad de Zeus en Homero; el Padre reconciliado con el hombre por la expiación cristiana). Israel transporta su arca desde Egipto a la Tierra Prometida, al igual que Eneas transporte sus lares desde Troya caída a la que se funda para la eternidad.

Razón por la cual, a medida que pasamos de la epopeya clásica a la cristiana, se advierte un progreso en la consumación del tema (no en su valor, del género que sea), como lo indica Milton en frases tales como "Beyond the Aonian mount" ("Más que el monte Aonio"). En Milton, la acción de primer plano en la epopeya vuelve a ser el nadir de la acción cíclica total, la caída de Satanás y de Adán. A partir de allí, la acción marcha hacia atrás mediante el parlamento de Rafael y hacia adelante mediante el parlamento de Miguel, en busca del comienzo y del final de la acción total. El comienzo es la presencia de Dios entre los ángeles antes de que el Hijo se haga manifiesto; el final ocurre después del apocalipsis cuando Dios vuelve a ser "todo en todo", pero el comienzo y el final constituyen un mismo puente —la presencia de Dios— renovado y transformado por la búsqueda heroica de Cristo. Como cristiano, Milton tenía que

reconsiderar el tema épico de la acción heroica, para decidir lo que es un héroe y lo que es un acto en términos cristianos. El heroísmo para él consiste en la obediencia, la fidelidad y la perseverancia, a despecho del ridículo o de la persecución y se ejemplifican en Abdiel, el ángel leal. La acción para él significa un acto positivo o creador, que Cristo ejemplifica en la creación del mundo y en la re-creación del hombre. De este modo, a Satanás le tocan las cualidades tradicionales del heroísmo marcial: él es Aquiles furibundo, Ulises artero, caballero andante que realiza la arriesgada búsqueda del caos; pero desde el punto de vista de Dios es un falso héroe, constituye aquello hacia lo cual se vuelve con natural admiración el hombre en su estado caído como hacia la forma idólatra del reino, el poder y la gloria.

En el período mimético bajo la estructura enciclopédica tiende a ser o bien subjetiva y mitológica o bien objetiva e histórica. La primera suele expresarse en el *epos* y la segunda en la ficción en prosa. Los intentos principales por combinar las dos se hicieron, un tanto inesperadamente, en Francia, y van de los fragmentos que dejó Chenier a *La Légende des Siècles,* de Victor Hugo. Aquí el tema de la acción heroica, de modo coherente con las convenciones del mimético bajo, se transfiere de un jefe a la totalidad del género humano. Razón por la cual el cumplimiento de la acción se concibe como mejoramiento social en el futuro.

En la epopeya tradicional, los dioses modifican la acción a partir de un presente continuo: Atenea y Venus aparecen epifánicamente, en ocasiones determinadas, para iluminar o animar al héroe en ese momento. Para obtener información acerca del futuro o lo que está "por delante", en términos del ciclo inferior de vida, se necesita normalmente descender al mundo inferior de los muertos, tal como ocurre en la *nekyia* o *katabasis,* en el libro onceno de la *Odisea* y en el sexto de la *Eneida.* De modo similar, en Dante, los condenados conocen el futuro pero no el presente y, en Milton, el saber prohibido que "trajo la muerte al mundo" se actualiza en forma de la profecía del futuro que hace Miguel. No nos sorprende, entonces, descubrir un gran incremento, en el pe-

ríodo de esperanzas para el futuro del mimético bajo, del sentido de que los poderes mesiánicos proceden de "abajo" o por intermedio de las tradiciones esotéricas y herméticas. *Prometheus Unbound* constituye el ejemplo inglés más conocido: el intento de insertar una *katabasis* en la segunda parte de *Faust,* primero como descenso hacia las "madres" y luego como Noche de Walpurgis Clásica, constituyó, a todas luces, uno de los problemas estructurales más desconcertantes de dicha obra. A veces, sin embargo, la *katabasis* se combina con y se complementa por el punto de epifanía, que es más tradicional. El Endymion, de Keats, "desciende" en busca de la verdad y "asciende" en búsqueda de la belleza descubriendo, cosa que no ha de extrañarnos tratándose de Keats, que belleza y verdad son una sola y misma cosa. En *Hyperion* cierta confrontación entre un "abajo" dionisíaco y un "arriba" apolíneo estaba claramente en el programa. *Burnt Norton,* de Eliot, se basa en el principio de que "el camino hacia arriba y el camino hacia abajo son lo mismo", con lo cual se resuelve la dicotomía en términos cristianos. El tiempo de este mundo es una línea horizontal y la presencia de Dios fuera del tiempo es una vertical que se cruza con la primera en ángulo recto, siendo el punto de cruce la Encarnación. Los episodios de la rosaleda y del metro trazan los dos semicírculos del ciclo de la naturaleza, siendo el superior el mundo romántico, mitopoético y fantástico de la inocencia, y el inferior el mundo de la experiencia. Pero si subimos más allá de la rosaleda y bajamos más allá del metro alcanzamos el mismo punto.

La comedia y la ironía nos proporcionan el simbolismo de la parodia, del que son ejemplos, a diversos niveles de seriedad, la relación de Gulliver atado en Lilliput con Prometeo, del tambaleante menestral de *Finnegans Wake* con Adán, de la magdalena de Proust con la eucaristía. Del mismo modo, tiene aquí cabida el modo de usar la estructura arquetípica en *Absalom and Achitopel,* donde la semejanza entre la historia y su modelo en el Antiguo Testamento se maneja como una serie de ingeniosas coincidencias. El tema de la parodia enciclopédica es endémico en la sátira, y, en la ficción en

prosa, se da principalmente en la anatomía, la tradición de Apuleyo, Rabelais y Swift. Las sátiras y novelas muestran una relación correspondiente a la de las epopeyas y narraciones: mientras más novelas escriba un novelista más éxito tiene, pero Rabelais, Burton y Sterne construyeron sus vidas creadoras en torno a un único y supremo esfuerzo. Razón por la cual, es en la sátira y la ironía que deberíamos buscar la tradición enciclopédica continuadora y esperar que la forma continente de la epopeya irónica o satírica sea el ciclo puro, en el que toda búsqueda, por lograda o heroica que resulte, tiene tarde o temprano que repetirse.

En el poema de Blake, *The Mental Traveller,* se nos ofrece una visión del ciclo de la vida humana, del nacimiento a la muerte y de la muerte al renacimiento. Los dos personajes del poema son una figura masculina y otra femenina que se mueven en direcciones opuestas, envejeciendo una a medida que la otra rejuvenece, y viceversa. La relación cíclica entre ellas pasa por cuatro puntos cardinales: una fase madre-hijo, una fase marido-mujer, una fase padre-hija y una cuarta fase de lo que llama Blake espectro y emanación, términos que corresponden, a grandes rasgos, con los de *alastor* y *epipsyche,* en Shelley. Ninguna de estas fases es del todo verdadera: la madre es sólo una nodriza, a la mujer meramente se la hizo "yacer atada" para el placer del hombre, la hija es una criatura suplantada y la emanación no "emana" sino que permanece evasiva. La figura masculina representa a la humanidad, y, por lo tanto, incluye a las mujeres —la "voluntad femenina", en Blake, sólo se asocia con las mujeres cuando éstas dramatizan o remedan la relación anterior en la vida humana, tal como ocurre en la convención del amor cortés. La figura femenina representa el medio natural que el hombre somete parcialmente pero jamás del todo. El simbolismo predominante del poema, tal como lo sugieren las cuatro fases, es lunar.

En la medida en que la forma enciclopédica se interesa por el ciclo de la vida humana, aparece en ella un arquetipo femenino ambivalente, benévolo a veces, otras siniestro, pero que usualmente preside y confirma el movimiento cíclico.

Uno de sus polos está representado por una figura a la Isis, una Penélope o Solveig, que constituye el punto fijo en que la acción finaliza. Guarda con ella estrecha relación la diosa que con frecuencia inicia y concluye la acción cíclica. Esta figura es Atenea en la *Odisea* y Venus en la *Eneida;* en la literatura isabelina, por razones políticas, suele ser alguna variante de Diana, como la Reina de las Hadas en Spenser. Otra versión es la del *alma Venus* que afluye a la gran visión que tuvo Lucrecio de la vida equilibrada en el orden de la naturaleza. Beatriz, en Dante, preside, no un ciclo sino una espiral sacramental que conduce a la divinidad, tal como lo hace, de modo mucho menos concreto, lo *Ewig-Weibliche,* de Faust. En el polo opuesto, se encuentra la figura que representa la dirección contraria a la búsqueda heroica —Calypso o Circe en Homero, Dido en Virgilio, Cleopatra en Shakespeare, Duessa en Spenser, a veces una "madre terrible", pero a menudo tratada con simpatía. La Eva de Milton, quien precipita en espiral al hombre en su Caída, es la figura que contrasta con la de Beatriz.

En la edad irónica existe naturalmente gran número de visiones de un ciclo de la experiencia que preside a menudo una figura femenina con filiaciones lunares y de *femme fatale. A Vision,* de Yeats, que él tenía absoluta razón en asociar con *The Mental Traveler,* se basa en este simbolismo, y más recientemente *The White Goddess,* de Robert Graves, lo ha expuesto incluso con más ingenio y erudición. En *The Waste Land,* de Eliot, la figura de trasfondo es menos "la dama de las situaciones" que el andrógino Tiresias, y aunque haya un sermón del fuego y un sermón del trueno, ambos con alusiones apocalípticas, la forma continente del poema es el ciclo natural del agua, el Támesis que corre hacia el mar y retorna, gracias a la muerte por el agua, en las lluvias de primavera. En *Ulysses,* de Joyce, una figura femenina a la vez materna, conyugal y meretricia, una Penélope que se echa en brazos de todos sus pretendientes, se mezcla en sueños con la tierra que gira soñolienta, constantemente afirmando pero nunca formando y llevando consigo todo el peso del libro.

Pero la epopeya irónica que ocupa el primer lugar en nuestros días es *Finnegans Wake*. Nuevamente aquí la estructura continente es cíclica, al hacernos girar, al final del libro, de nuevo hacia el comienzo. Finnegan nunca llega a despertar realmente, porque HCE no logra establecer una continuidad entre sus mundos de sueño y de vigilia. La figura principal es ALP, pero advertimos que ALP, aunque poco tiene que ver con Beatriz o la Virgen María, tiene mucho menos de la *femme fatale*. Es una madre y una esposa atribulada pero infinitamente paciente y solícita: recorre su ciclo natural sin realizar búsqueda alguna, pero es, a las claras, la clase de ser que hace la búsqueda posible. ¿Quién es entonces el héroe que realiza la búsqueda permanente en *Finnegans Wake?* Ningún personaje del libro mismo parece ser un candidato postulable; sin embargo, uno se percata de que este libro nos ofrece algo más que la ironía meramente irresponsable de un ciclo que gira. A la larga, comenzamos a darnos cuenta de que es el *lector* quien realiza la búsqueda, el lector quien, en la medida en que va conociendo a fondo el libro de Doublends Jined, es capaz de contemplar su rotación desde arriba y ver su forma como algo más que rotación.

En las formas enciclopédicas, tales como la epopeya y sus congéneres, vemos cómo los temas convencionales, en torno a los cuales se concentran los poemas líricos, vuelven a aparecer como *episodios* de una historia más larga. Así el panegírico vuelve a aparecer en el *klea andron* o certámenes heroicos, el poema de la acción comunitaria en la convención de los juegos, la elegía en la muerte heroica, y así sucesivamente. La elaboración inversa ocurre cuando un poema lírico acerca de un tema convencional logra una concentración que lo obliga a expandirse hasta ser una epopeya en miniatura: si no la "pequeña epopeya" o *epylion* histórica, al menos algo muy parecido genéricamente. Así es *Lycidas* una epopeya bíblica en miniatura que abarca el campo entero de *Paradise Lost,* la muerte del hombre y su redención por Cristo. El *Epithalamion,* de Spenser, también contiene probablemente en miniatura cuanto alcance simbólico hubiese podido te-

ner la conclusión no escrita de su epopeya. En la edad moderna la epopeya en miniatura se convierte en una forma muy común: los poemas posteriores de Eliot, de Edith Sitwell, y muchos cantos de Pound le pertenecen.

Del mismo modo y como ejemplo de nuestro principio general, a menudo una epopeya en miniatura forma parte de una mayor. La profecía de Miguel en *Paradise Lost* presenta a la Biblia entera como una epopeya de contraste en miniatura, con un polo en el apocalipsis y el otro en el diluvio. La Biblia misma contiene el *Libro de Job,* que es una especie de microcosmos de su tema total y que Milton cita como modelo de la epopeya "breve".

De modo similar, la prosa oratoria se despliega en las formas más continuas de la ficción en prosa, y de modo similar también, los puntos de la prosa en crecimiento, por así decirlo, que llamamos el mandato, la parábola, el aforismo y el oráculo, vuelven a aparecer como núcleos de las formas bíblicas. En muchos tipos del romance en prosa se destacan el verso o las características del verso: las antiguas epopeyas irlandesas, en eufuismo en el romance isabelino, la prosa rimada de *Las Mil y Una Noches,* el uso de poemas en el diálogo culto de *La Historia de Genji,* en Japón, son ejemplos al azar que muestran cuán universal es esta tendencia. Pero a medida que el *epos* se convierte en épica, convencionaliza y unifica su metro, a la par que la prosa sigue su propio camino en formas separadas. En el período del mimético bajo la brecha entre la epopeya mitológica subjetiva y la histórica objetiva aumenta por el hecho de que la primera parece pertenecer por su decoro al verso y la segunda a la prosa. En la sátira en prosa, sin embargo, notamos una fuerte tendencia de parte de la prosa a reabsorber el verso. Hemos hecho mención de la frecuencia de los versos intercalados en la tradición de la anatomía, y en el *melos* de Rabelais, Sterne y Joyce esta tendencia se lleva mucho más lejos. En las formas bíblicas, ya lo hemos visto, el intervalo entre prosa y verso es muy estrecho y apenas si existe a veces.

Regresamos entonces al punto de partida de esta sección,

a la Biblia, la única forma que une la arquitectura de Dante con la desintegración de Rabelais. Desde cierto punto de vista, la Biblia ofrece una estructura épica de insuperable alcance, coherencia e integridad; desde otro, presenta un aspecto de remiendo, con trozos y retazos que hacen que *The Tale of a Tub, Tristram Shandy* y *Sartor Resartus* parezcan tan homogéneos como un cielo sin nubes. Aquí hay un misterio cuyo examen puede resultar instructivo para la crítica literaria.

Bien mirado, descubrimos que es un sentido de continuidad unificada lo que tiene la Biblia como obra de ficción, como mito definitivo que se extiende en el tiempo y en el espacio, abarcando órdenes visibles e invisibles de realidad y con una estructura parabólica dramática cuyos cinco actos son la creación, la caída, el exilio, la redención y la reintegración. Mientras más estudiamos este mito, más parece pasar a segundo plano su aspecto descriptivo o sigmático. Para la mayoría de los lectores, el mito, la leyenda, la reminiscencia histórica y la historia efectiva son inseparables en la Biblia; e incluso lo que constituye un hecho histórico no se encuentra allí porque es "verdad" sino porque es míticamente significativo. Las genealogías del *Libro de las Crónicas* acaso sean historia auténtica; el *Libro de Job* es claramente un drama imaginativo, pero tiene mayor importancia y se acerca más al uso que hizo Cristo de la parábola como instrumento de revelación. La superioridad del mito con respecto al hecho es religiosa a la vez que literaria; en ambos contextos el significado de la historia del diluvio reside en su nivel imaginativo de arquetipo, nivel que ninguna capa de barro que recubra a Sumeria podrá nunca explicar. Cuando aplicamos este principio a los Evangelios, con todas las variantes de sus narraciones, también se disuelve su aspecto descriptivo. La base de su forma es algo distinto a la biografía, del mismo modo que la base del relato del Exodo es algo distinto a la historia.

A estas alturas, la visión analítica de la Biblia comienza a enfocarse como su aspecto temático. En la medida en que el mito ficcional continuo comienza a aparecer ilusorio, a me-

dida que el texto se desbarata en fragmentos cada vez más reducidos, cobra el aspecto de una secuencia de epifanías, una serie discontinua pero debidamente ordenada de momentos significativos de aprensión o de visión. La Biblia puede así examinarse, desde un punto de vista estético o aristotélico, como una forma, como una historia en que la piedad y el terror, que en este contexto son el conocimiento del bien y del mal, se suscitan y se expulsan. O bien puede examinarse desde un punto de vista, fundamentado en Longino, como una serie de momentos extáticos o puntos de aprensión expansiva —este enfoque constituye en realidad el supuesto en que se basa toda selección de texto destinados a una prédica. Aquí nos topamos con un principio crítico que podemos trasladar a la literatura y aplicar a lo que nos venga en gana, principio que reconcilia el "holismo", como suele llamarse, de Coleridge, con las teorías discontinuas de Poe, Hulme y Pound. Con todo, la Biblia es "algo más" que una obra literaria, de modo que acaso el principio tenga incluso más amplio alcance que la literatura. En todo caso, nos hemos aventurado lo más que hemos podido dentro de la literatura y el resto de este libro tratará del aspecto literario de las estructuras verbales que, por lo general, se llaman no-literarias.

La retórica de la prosa no literaria

A diferencia del verso, la prosa se usa también con fines no literarios: no sólo raya en los límites literarios del *melos* y de la *opsis,* sino que se sale a los mundos de la *praxis* y de la *theoria,* de la acción social y del pensamiento individual en sí mismos. Los críticos renacentistas solían discutir acerca de cuál era la forma más grande de la poesía, sobre si era la épica o la tragedia. Probablemente no exista respuesta a una pregunta de este cariz, pero se puede aprender mucho acerca de la forma literaria por el mero hecho de examinarla. Ahora bien, si hacemos la pregunta: ¿Cuál es la forma posible más grande de la prosa? probablemente tampoco exista respuesta a esta pregunta, pero al instante en que la hacemos, gran cantidad de obras, la Biblia, los diálogos de

Platón, las meditaciones de Pascal —de hecho, todos los "grandes libros" que suelen colocarse fuera de la literatura— de pronto asumen un nuevo significado literario. En este punto nos urge, entonces, la necesidad de considerar qué elementos literarios implican las estructuras verbales en que no predomina una intención literaria o hipotética.

Seguimos pensando en la literatura como si se enfrentara, por un lado con el mundo de la acción social, y por el otro con el pensamiento individual, de modo que la retórica de la prosa no literaria tendería a recalcar la emoción y el llamado a la acción mediante el oído en el primer terreno, y el intelecto y el llamado a la contemplación en el segundo. Comencemos con ese extenso suburbio de la prosa que trata de la técnica de la persuasión social u oratoria.

Sus ejemplos más concentrados se nos ofrecen en el panfleto o discurso que capta el ritmo de la historia, que se aferra a un acontecimiento o fase de acción decisivos, lo interpreta, articula las emociones que le conciernen o de algún modo emplea una estructura verbal para aislar y canalizar la corriente de la historia. *Areopagitica,* la carta de Johnson a Chesterfield, algunos sermones de la época que va de Latimer al gobierno de Cromwell, ciertos discursos de Burke, la alocución de Lincoln en Gettysburg, las palabras pronunciadas por Vanzetti antes de morir, las arengas de Churchill en 1940, son unos cuantos ejemplos que nos vienen enseguida a la mente. Ninguno de ellos fue concebido con intenciones fundamentalmente literarias, y de ser esto así habrían fallado en su propósito original, pero ahora son literarios y proporcionan datos al crítico. Casi todo ellos se caracterizan por los patrones enfáticos de reiteración y por las propiedades anafóricas de la prosa retórica.

Las cadencias rítmicas de estos oráculos históricos representan una especie de estratégica retirada ante la acción: forman y pasan revista a filas de ideas consuetudinarias pero profundamente arraigadas. La retórica de persuasión a la acción misma, que es la próxima etapa de la prosa, a medida que nos vamos apartando de la literatura hacia la vida social de fuera, se acelera considerablemente según su ritmo. Aquí

las repeticiones son hipnóticas y constituyen conjuros destinados a quebrantar las acostumbradas asociaciones de ideas y las reacciones habituales, y a excluir cualquier otra línea de acción. Esta clase de retórica puede oirse en su forma más pura en los ritmos de palabra de un niño que habla con su perro, con el fin de persuadirlo a que se siente o a tender la pata o de alguna manera a apartarse de la línea normal de los usos caninos. Cuando se dirige a un público humano, esta retórica debe obedecer a la dialéctica de la retórica: debe tener o bien un punto de acuerdo o un punto de ataque o ambos. La retórica del ataque o de la invectiva se ejemplifica en la cruzada del púlpito contra el pecado y en la recapitulación de pruebas que hace el fiscal ante los tribunales. Esta última ha producido la forma derivada de la filípica, la denuncia de un enemigo social. La retórica del elogio, la llamada retórica epidíctica del mundo de la antigüedad clásica, hoy en día se ve más a las claras en los anuncios y en la publicidad, aunque su forma más genuinamente literaria resida en el tipo de prosa "florida", habitualmente de contenido descriptivo, que pretende comunicar algún género de emoción sin palabras.

Como demuestran estos ejemplos, nos alejamos rápidamente de la literatura hacia una expresión verbal directa de la emoción cinética. Cuanto más nos aventuramos en esta dirección, más tiende el autor a estar o a pretender que está emotivamente compenetrado con su tópico, de modo que lo que nos exhorta a abrazar o a rechazar resulta, en parte, una proyección de su propia vida emotiva. Al ir esto en aumento, se introduce cierto automatismo en la escritura: la expresión verbal de odios, temores, amores y objetos de adoración centrados en la infancia. Cuando Swinburne habla de "los patanes vociferantes a quienes el escandaloso e insensato libertinaje de hoy en día permite rodar y bramar por todo el país sin que los amordacen ni vapuleen" acaso no sepamos a qué se está refiriendo, pero una ojeada a la estructura de la prosa, con su aliteración automática y la duplicación de sus adjetivos, pone en claro que, sea lo que fuere, no tenemos por qué tomarlo en serio. Esta clase de escritura

es un fenómeno acostumbrado y fácilmente reconocido: es la prosa de berrinche, la prosa de tanta crítica victoriana, de más de una hectárea de Carlyle y de Ruskin, de las denuncias eclesiásticas de las herejías o de los pasatiempos profanos, de la propaganda totalitaria y, a la verdad, de casi toda retórica en que nos percatamos de que la pluma del autor se le escapa, sustituyendo el ímpetu imaginativo por uno mecánico. La metáfora de la "embriaguez" se emplea, a menudo, para esta ruptura del control retórico.

Cuanto más incoherente se vuelve esta clase de retórica, más claramente se manifiesta como intento de expresar emoción al margen del intelecto o sin contar con él. En este punto entramos en el terreno de la jerigonza emotiva que consiste, principalmente, en la repetición obsesiva de fórmulas verbales. No muy lejos está una especie de incapacidad de expresarse articuladamente que emplea una sola palabra, por lo general impublicable, en vez de todo el ornamento retórico de la frase, que incluye adjetivos, adverbios, epítetos y puntuación. Finalmente, las palabras desaparecen del todo y volvemos al lenguaje primitivo de los gritos, gestos y suspiros. La secuencia entera, por supuesto, puede imitarse en la literatura, dándonos Shakespeare todo, desde la alocución de Enrique V ante los muros de Harfleur hasta el parlamento de "las cabras y los monos" que pronuncia Othello. La imitación de la retórica emotiva en la prosa literaria es una característica que hace las veces de *melos* en esta última. De modo semejante, en la literatura nos topamos de vez en cuando con un escritor que usa esta clase de material retórico sin ser capaz de absorberlo o de asimilarlo: el resultado es patológico, una especie de diabetes literaria, y puede estudiarse en las novelas de Amanda Ros.

La expresión del pensamiento conceptual en la prosa manifiesta una secuencia paralela de fenómenos que se mueve en dirección opuesta. La filosofía consiste en una escritura aseverativa o que tiene carácter de proposición y advertimos en la historia de la filosofía el intento persistente de aislar el ritmo de la proposición. La filosofía comienza con proverbios y axiomas y en épocas diversas ha producido el diálogo

dialéctico de Platón y los *Upanishads,* el esquema afín de Santo Tomás que consta de pregunta, objeción y respuesta, las disposiciones casi matemáticas de las ideas en Spinoza, los aforismos de Bacon (quien hace la observación de que los aforismos son una señal de vitalidad en filosofía) y, en nuestros días, las proposiciones numeradas del *Tractatus,* de Wittgenstein. Todos ellos son claramente, por lo menos en parte, intentos de purificar la comunicación verbal del contenido emotivo de la retórica; todos ellos, no obstante, producen en el crítico la impresión de que son, en sí mismos, recursos retóricos.

Lo que se implica es que existe una retórica conceptual destinada, al igual que la retórica persuasiva, a separar la emoción del intelecto, pero que intenta descartar la mitad emotiva. Se dirige al libro y al lector individual como su congénere se dirige al público; su meta es el entendimiento, tal como la meta de la persuasión es la acción o la reacción emotiva. Gran parte de la estrategia de la enseñanza es una estrategia retórica que selecciona cuidadosamente palabras e imágenes con el fin de suscitar la reacción: "Jamás hubiera pensado en ello" o "Ahora que Ud. lo explica de ese modo, puedo entender de qué se trata". Lo que diferencia, no sólo al epigrama, sino a la profundidad en sí, del lugar común es, muy a menudo, la agudeza retórica. De hecho, puede ponerse en duda que, en realidad, nunca consideramos que una idea sea profunda a no ser que nos agrade el ingenio de su expresión. La enseñanza, lo mismo que la persuasión, echa mano de una retórica persuasiva destinada a quebrantar las reacciones acostumbradas: de ello resulta la prolijidad exasperante de las sutras orientales y hay pasajes en el Nuevo Testamento casi tan disociadores como Gertrude Stein:

"Aquello que era desde el principio, que hemos oído, que hemos visto con nuestros ojos, que hemos mirado y que la vida se hizo manifiesta, y la hemos visto, y de ella somos testigos, y a vosotros mostramos esa vida eterna, que era con el Padre, y se hizo a nosotros manifiesta). Aquello que hemos visto y oído declaramos ante vosotros..."

Sin tratar de insinuar que sólo los buenos escritores pueden ser buenos filósofos, podemos, no obstante, indicar que gran parte de la *dificultad* de un estilo filosófico es retórica en su origen y se da a resultas de sentir que es preciso desprender y aislar el intelecto de las emociones. Una cláusula del *Essay on Government,* de James Mill, va a ejemplificar lo que quiero decir:

"Deberíamos, en primer lugar, tomar una precaución que consiste en lo siguiente: que todas las personas que empuñan los poderes del gobierno sin tener identidad de intereses con la comunidad, y todas aquellas personas que participan de los beneficios que se logran por abuso de dichos poderes, y todas aquellas personas que están influidas por el ejemplo y las representaciones de las dos primeras clases, deberán de seguro representar la comunidad, o una parte que tenga identidad de interés con la comunidad, como incapaz en el más alto grado de actuar de acuerdo con su propio interés; por ser claro que aquellos que no tienen identidad de interés con la comunidad no deberían empuñar por más tiempo el poder del gobierno, si de aquellos que tienen dicha identidad de interés pudiera esperarse que actúen en alguna conformidad tolerable con su interés".

Finalmente se descubre, tras haberlo resuelto como un crucigrama, que esto significa que aquellos que tienen sus intereses comprometidos en una forma de gobierno tenderán a resistir la introducción de otra forma. El crítico, buscando las razones por las cuales, si era esto lo que James Mill quiso decir, no pudo haberlo dicho de otra manera, a la larga se da cuenta de que el estilo está motivado por una honradez intelectual peliaguda y perversa. No ha de ser *él* quien va a condescender en echar mano de esas bonitas artes de la persuasión, de esos ejemplos almibarados o de esos términos cargados de emoción; —reforzada, no cabe duda, por un sentido especialmente victoriano de que cuanto más difícil el estilo, más recia será la fibra moral e intelectual que a uno le crece al forcejear con él.

Advertimos que la base de la retórica de James Mill es la

imitación del estilo jurídico, con su inclusividad meticulosa y calificadora. Las largas cláusulas recipientes del Henry James tardío que ya hemos mencionado ejemplifican el uso literario de recursos similares. Saltándonos algunas etapas intermedias, llegamos finalmente, en pos de la retórica no emotiva, a la jerga conceptuosa, llamada también galimatías o lenguaje oficialesco. Esta es la intensificación ingenua del deseo que tenía Mill de hablar por boca, no de la personalidad, sino de la Razón misma. La jerga de los informes gubernamentales, de las minutas burocráticas y de las instrucciones militares está motivada por un deseo de ser lo más impersonal posible, de representar verbalmente la Institución o alguna anónima deidad cibernética que funciona en estado de "normalidad". Lo que en realidad profiere, por supuesto, es la voz de la muchedumbre solitaria, la angustia del conformista volcado hacia afuera. Una jerga de este género puede llamarse, usando un término de la medicina, jerga benigna: es, sin lugar a dudas, una enfermedad del lenguaje, pero —todavía— no una enfermedad cancerosa como la oratoria de un demagogo. Se da en muchos aspectos del periodismo y es el uniforme de gala de gran parte de la escritura profesional, incluyendo la de los humanistas. El hecho de que pueda volverse maligna queda indicado en *1984,* en que una de sus etapas ulteriores se caricaturiza como "Newspeak" ("actualicharla"), simplificación pseudológica del lenguaje cuya meta, al igual que la jerga emotiva, es un automatismo a carta cabal. No nos sorprende descubrir que cuanto más nos apartamos de la literatura, o del uso del lenguaje para expresar el estado de conciencia emotiva totalmente integrado que llamamos imaginación, más nos acercamos al uso del lenguaje como expresión de reflejos. Sea que tomemos la dirección emotiva o bien la dirección intelectual, llegamos casi al mismo punto, punto que se encuentra en las antípodas de la literatura y en el que el lenguaje es el comentario corrido del inconsciente, como la cháchara de una ardilla.

Si existe algo así como una retórica conceptual que tiende a aumentar en la medida en que el escritor discursivo trata

de evitarla, parece entonces como si, en fin de cuentas, no existiera la unión directa de la gramática y de la lógica que, tal como hemos sugerido al comienzo de este ensayo, bien pudiera ser la característica de la estructura verbal no literaria. Cualquier cosa que haga uso funcional de las palabras siempre se verá comprometida en todos los problemas técnicos que atañen a las palabras, incluyendo los problemas retóricos. El único camino que conduce de la gramática a la lógica pasa, por lo tanto, por el territorio intermedio de la retórica.

Observamos, en primer lugar, que los intentos de reducir la gramática a la lógica, o la lógica a la gramática, no han tenido el éxito que debieran si hubiera habido un amplio e importante factor común ajeno a la retórica, sobre el cual habría podido fundarse una escritura no literaria. Durante largo tiempo, el prestigio de la razón discursiva fomentó la idea de que la lógica era la causa formal del lenguaje, que eran posibles las gramáticas universales basadas en principios lógicos y de que todos los recursos de la expresión lingüística podían someterse a categorías. Ahora nos hemos acostumbrado más a pensar que el raciocinio es sólo una entre las muchas cosas que el hombre hace con las palabras, que es una función especializada del lenguaje. No parece haber prueba alguna de que el hombre aprendiera a hablar primordialmente por ganas de hablar con lógica.

Los intentos de reducir la lógica a la gramática son más recientes, pero no han tenido mayor éxito. La lógica se origina a partir de la gramática, es decir la lógica inconsciente o potencial inherente al lenguaje, y a menudo encontramos que las formas continentes del pensamiento conceptual tienen un origen gramatical, siendo ejemplos trillados el sujeto y el predicado de la lógica aristotélica. Las concepciones lingüísticas primitivas y fluidas que a menudo mencionan los antropólogos, tales como el *mana* polinesio o el *orenda* iroquí, son concepciones participiales o gerundivas: pertenecen a un mundo en que la energía y la materia no se han diferenciado claramente, ya sea dentro del pensamiento o en los verbos y sustantivos de nuestra menos flexible estructura de lenguaje.

Como tampoco la energía y la materia se encuentran claramente diferenciadas en la física nuclear, iríamos de mal en peor si retornáramos a estas palabras "primitivas". Las palabras átomo y luz, por ejemplo, por ser sustantivos acaso resulten demasiado materiales y estáticas para constituir símbolos adecuados de lo que ahora significan, y cuando pasan de las ecuaciones de un físico al aparato lingüístico de la conciencia social contemporánea las dificultades gramaticales de la traducción saltan claramente a la vista.

Pero sigue recibiendo un mentís el argumento que consiste en reducir la lógica a la gramática: la falacia de pensar que hemos explicado la naturaleza de algo al atribuir su origen a otra cosa. La lógica puede haberse originado a partir de la gramática, pero originarse a partir de algo es, en cierto modo, superar este origen. Ya que la gramática puede igualmente ser una fuerza estorbadora en el desarrollo de la lógica y una fuente importante de confusiones y seudoproblemas. Estas confusiones abarcan mucho más incluso que la enorme prole de falacias engendrada por la paronomasia que constituye, como tantos fenómenos que nos conciernen, un principio estructural de la literatura y un obstáculo para la escritura discursiva. Por ejemplo, muchos y largos debates pueden eliminarse mediante un cambio gramatical de artículos definidos y enunciados de identidad a artículos indefinidos y verbos activos. Decir que "la razón es *una* función de la mente" tiene pocas probabilidades de provocar una discusión; decir que "la razón es *la* función de la mente" nos compromete en una lucha inútil por la posesión exclusiva de su esencia. Decir que "el arte comunica" es, de modo semejante, contentarse con una evidente pluralidad de funciones: decir que "el arte es comunicación" nos obliga a un altercado en que damos vueltas en torno a una metáfora que se toma por una aseveración. No hay por qué asombrarse, entonces, de que muchos lógicos tiendan a pensar en la gramática como en una especie de enfermedad lógica, llegando incluso algunos de ellos a sostener que en las matemáticas reside la fuente original de la coherencia en la lógica. De ello nada tengo que decir, salvo repetir que todo lo que haga

uso funcional de las palabras siempre estará afecto por todos los problemas que tengan que ver con las palabras.
La gramática y la lógica parecen ambas desarrollarse gracias a un conflicto interno. La tradición humanista siempre ha insistido, y con toda razón, en la importancia del conflicto lingüístico para adiestrar la mente: si no aprendemos una lengua distinta perdemos la mejor y más simple oportunidad de que nuestras ideas salgan de las mantillas de su sintaxis innata. De modo similar, la lógica no puede evolucionar adecuadamente sin la dialéctica, es decir, el principio de contradicción en el pensamiento. Ahora bien, cuando personas que hablan lenguas distintas entran en contacto, se configura una estructura *ideogramática* a partir de los esfuerzos por comunicarse. La cifra 5 es un ideograma porque significa el mismo número para personas que la llaman cinco, five, cinq, cinque, fünf y muchas otras cosas. De modo semejante, las asociaciones puramente lingüísticas del español "tiempo" y del francés "temps" son diferentes, pero es absolutamente factible traducir al español lo que dicen Proust o Bergson sobre el tiempo sin correr serios riesgos de entender mal su significado. Cuando dos lenguas se encuentran en órbitas culturales distintas, como el inglés y el zulú, resulta más difícil configurar la estructura ideogramática, pero siempre parece ser más o menos posible. Existen equivalentes franceses para todas las palabras e ideas inglesas, pero evidentemente no puede uno presentarse ante una sociedad polinesia o iroquí y preguntar: "¿Cuáles son *sus* palabras para designar a Dios, el alma, la realidad, el conocimiento?". Puede que no posean semejantes palabras o conceptos, como tampoco podemos nosotros ofrecerles equivalentes de *mana* y *orenda.* Sin embargo, parece evidente que, a la larga, podemos, por amoroso y paciente estudio, descubrir lo que está ocurriendo en una mente polinesia o iroquí. Los problemas de comunicación entre dos personas que hablan la misma lengua pueden, en ciertos aspectos, ser incluso mayores, porque uno se entera de ellos más difícilmente, pero hasta ellos pueden, en última instancia, superarse. Pero la capacidad de asimilar el lenguaje al pensamiento racional se desarrolla a partir de las

estructuras ideogramáticas internas de esta índole, sea que se produzcan, lingüísticamente, entre dos lenguas, o, psicológicamente, entre dos personas que hablan la misma lengua.

Este campo medio ideogramático entre dos lenguas o entre dos estructuras de significado personales dentro de una misma lengua, ha de ser, en sí mismo, una estructura simbólica, no meramente un diccionario bilingüe. Razón por la cual, el ideograma no es puramente gramatical ni tampoco puramente lógico: es ambas cosas al mismo tiempo, a la par que es retórico, ya que al igual que la retórica, suscita un *público* y refuerza el lenguaje de la conciencia con el de la asociación. El ideograma, en resumidas cuentas, es una metáfora, la identificación de dos cosas, cada una de las cuales retiene su propia forma, la percepción de lo que Ud. quiere decir con X en este contexto es lo que yo quiero decir con Y. Un ideograma de esta clase puede diferir de la metáfora pura mente hipotética del poema, pero el salto mental de la metáfora lejos del simple signo de "esto significa aquello" está ahí presente.

Sea que el lector esté de acuerdo o no con todo esto, bien puede en todo caso estar dispuesto a admitir la posibilidad de que existan vínculos entre la gramática y la retórica y la lógica, cuya importancia es decisiva aunque haya sido descuidada. Consideramos en primer lugar el vínculo entre la gramática y la retórica.

Recordemos que gran parte de la creación verbal comienza con la cháchara asociativa, en la que sonido y sentido se encuentran comprometidos por igual. El resultado de todo ello es la ambigüedad poética, el hecho de que, tal como antes se dijo, el poeta no define sus palabras sino que establece sus poderes al colocarlas dentro de una gran diversidad de contextos. De ahí la importancia de la etimología poética, o tendencia a asociar palabras que se asemejan en sonido o sentido. Durante muchos siglos esta tendencia se hizo pasar por una auténtica etimología y al estudiante se le enseñó a pensar en términos de asociación verbal. Aprendió primero a pensar en la nieve como si proviniera, tanto etimológica como físicamente, de las nubes (*nix a nubes*) y en los oscuros boscajes

como si derivaran de la luz del sol (el derivado por opuestos que produjo el famoso *lucus a non lucendo*). Cuando se elaboró la real etimología, se descartó este proceso asociativo como mero guirigay, lo cual no deja de ser cierto desde un punto de vista, pero que sigue siendo un factor de gran importancia dentro de la crítica. Nuevamente aquí nos topamos con el principio de que una analogía entre A y B (en este caso dos palabras) puede conservar su importancia incluso si se abandona la opinión de que A da origen a B. Se justifique o no etimológicemente el hecho de que uno asocie a Prometeo con la premeditación o a Odiseo con la ira, los poetas han aceptado semejantes asociaciones y éstas proporcionan referencias al crítico. Cometan o no errores o anacronismos los "nuevos" críticos al explicar la textura de la poesía anterior, el principio implicado puede defenderse tanto histórica como psicológicamente.

Pronto nos percatamos, por lo demás, que la asociación verbal sigue siendo un factor importante, incluso en el pensamiento racional. Uno de los métodos más eficaces de transmitir significados en la traducción, por ejemplo, es dejar sin traducir una palabra clave, de manera que el lector tenga que determinar sus asociaciones contextuales en la lengua original a partir de la suya propia. Por otro lado, al tratar de comprender el pensamiento de un filósofo, uno empieza a menudo con la consideración de un solo término, por ejemplo, naturaleza, en Aristóteles, substancia, en Spinoza, o tiempo, en Bergson, dentro de la esfera total de sus connotaciones. Uno a menudo siente que la plena comprensión de una palabra de este género sería la clave para entender todo el sistema. Si así fuera, sería una clave metafórica, a la par que un conjunto de las identificaciones que con esa palabra ha hecho el pensador. El intento de considerar tales términos connotativos como invariablemente falaces no nos lleva muy lejos. Con frecuencia, se da el caso de estudiantes que se titulan en una universidad armados sólo de quejas de que la gente no quiere definir sus términos, razonar claramente ni discutir sobre la libertad o el orden, sin romper sus vínculos emotivos con dichos términos. Acaso resulte más útil desplazar nues-

tra atención de lo que no es a lo que es la comunicación verbal, y lo que se comunica suele ser un complejo ambiguo y cargado de emoción. En todo caso, la idea de que es posible reducir el lenguaje a un lenguaje de signos, hacer que una palabra invariablemente signifique una sola cosa, es ilusoria. Tras haber quitado a verbos y sustantivos la ambigüedad asociativa, queda uno con el problema de los adjetivos y los adverbios, que son universales por propia naturaleza, y, finalmente, de las preposiciones y conjunciones que, por ser nexos puros, siempre han de manifestar una desconcertante versatilidad semántica. Una ojeada a los artículos en el Nuevo Diccionario Inglés sobre "to" (a, hacia, para, por, etc.), "for" (para, por, etc.) y "in" (en, dentro, etc.) debería descorazonar al más temerario de los atomizadores verbales.

El vínculo entre la retórica y la lógica es el "garabato" o diagrama asociativo, la expresión de lo conceptual por medio de lo espacial. Gran cantidad de preposiciones son metáforas espaciales, la mayoría de las cuales deriva de la orientación del cuerpo humano. Todo uso de "arriba", "abajo", "junto", "por otro lado", "bajo", implica un diagrama inconsciente en el razonamiento, sea cual fuere. Si un escritor dice: "Pero por otro lado está una consideración adicional que es preciso poner sobre el tapete en favor del razonamiento contrario", puede que esté escribiendo un lenguaje normal (aunque sea verboso), pero también está haciendo justo lo que cualquier estratega de sobremesa haría cuando garabatea sus planes de batalla sobre la superficie del mantel. Muy a menudo, "una estructura" o "sistema" de pensamiento puede reducirse a un patrón diagramático —de hecho, ambas palabras son, hasta cierto punto, sinónimos de diagrama. Un filósofo puede prestar gran ayuda a su lector cuando se da cuenta de la presencia de un diagrama de este género y hace de él un extracto, como Platón en su examen de la línea dividida. No podemos aventurarnos muy lejos en ninguna discusión sin darnos cuenta de que en ella se encuentra implícita una fórmula gráfica. Toda división y reducción a categorías, el uso de capítulos, el topotropismo (si es que imagino bien su construcción) que se manifiesta en "tomemos ahora en cuen-

ta" o "volviendo a lo que antes decíamos", el sentido de lo que le "cuadra" al argumento, el sentimiento de que un punto es "central" y otro periférico, tiene alguna especie de base geométrica.

Solía decirse que, como todas las palabras abstractas han sido originalmente metáforas concretas, algo de estas últimas quedaría adherido a las palabras a lo largo de toda su historia semántica. Esta opinión ha caído en descrédito hoy en día, pero sigue teniendo gran parte de verdad: me pregunto si es realmente posible lograr que B dependa de A sin colgárselo al cuello en cierta medida, o comprometer a B con A sin que, en cierta medida, queden ambos envueltos en el mismo paquete. La única falacia que hay en ello, pienso yo, es el supuesto de que la metáfora adjunta ha de ser necesariamente la que está implícita en la etimología de la palabra. Claro está que un escritor puede dar a una palabra un significado que no tiene conexión reconocible con su origen. Pero pareciera como si las palabras y las ideas abstractas fueran prestadas, por así decirlo, por una formulación concreta latente, que ha de encontrarse, no en la historia de la palabra usada sino en la estructura de la argumentación dentro de la cual encaja la palabra.

Tan pronto como empieza uno a pensar en el papel que desempeñan la asociación y el diagrama en la argumentación, comienza uno a darse cuenta del grado extraordinario de su penetración. Una vez oí a un predicador defender la religión en base a que la ciencia era demasiado fría y seca para servir como guía en la vida, a la par que el calor del celo revolucionario nos dejaba aún sedientos de algo más. Los tropos parecían trillados, pero, con todo, saltaba a la vista que el antiguo diagrama de los cuatro principios de la substancia, lo caliente, lo frío, lo húmedo y lo seco, constituía la fórmula gráfica de su tesis, y que la religión significaba para él algo mojado, una fecundante humedad que haría entrar en calor a los hombres de ciencia y refrescaría a los extremistas. El mismo principio de la fórmula gráfica se encuentra en supuestos tales como: el intelecto es fresco y sobrio y las emociones cálidas y ebrias; que el sentido práctico camina y el

imaginativo salta; que los hechos son sólidos ("palpables"), las hipótesis "líquidas" ("recubren" los hechos) y las teorías, gaseosas; que todo lo que está "dentro" de la mente se encuentra débilmente iluminado y todo lo que está "fuera" es claro; y así sucesivamente. Igualmente con los supuestos de valor: lo concreto es mejor que lo abstracto, lo activo mejor que lo pasivo, lo dinámico mejor que lo estático, lo unificado mejor que lo múltiple, lo simple mejor que lo complejo. Las personas religiosas piensan que el cielo está "arriba"; los psicólogos piensan que el subconsciente está "debajo" de la conciencia, siendo, a todas luces, ambas palabras metáforas espaciales.

Podríamos seguir con lo mismo durante largo rato, pero de seguro ya debe haber quedado claro que es más prudente percatarse simplemente de que existe la metáfora en vez de tratar de extirparla. No hay que favorecer los intentos de analizar la metáfora para demoler un argumento o sugerir que "sólo se trata de una metáfora". Lo que sí hay que fomentar es el análisis mismo, en el que se da, pienso yo, una actividad de considerable y creciente importancia para los críticos literarios, tal como lo va a sugerir la conclusión de este libro.

Dentro de la cultura occidental se ha otorgado tradicionalmente el puesto de honor a la razón discursiva. En la religión, a ninguna poesía, fuera de las Sagradas Escrituras, se le reconoce la autoridad que tienen las proposiciones del teólogo; en la filosofía, la razón es el sumo sacerdote de la realidad (a no ser que en la filosofía se den características especiales que le concedan peculiar importancia a las artes, tal como ocurre en la de Schelling); en la ciencia resulta aún más claro el mismo diagrama jerárquico. Razón por la cual, se ha considerado tradicionalmente a las artes como formas de "acomodo", siendo su función establecer un vínculo entre la razón y todo lo que se pone por "debajo" en el diagrama supuesto, tal como las emociones o los sentidos. Así no hay por qué sorprenderse de encontrar "acomodo" en estructuras verbales destinadas a despertar la emoción o alguna forma de persuasión cinética. Este acomodo se ha reconocido

durante siglos, ya que es coherente con la subordinación tradicional de la retórica a la dialéctica. La idea de una retórica *conceptual* suscita nuevos problemas, al sugerir que nada que se haga con palabras es capaz de trascender la naturaleza y condiciones de las palabras y que la naturaleza y condiciones de la *ratio,* en la medida en que es verbal la *ratio,* están contenidas en la *oratio.*

CONCLUSION PROVISORIA

CONCLUSION PROVISORIA

EL PRESENTE LIBRO ha tratado acerca de una diversidad de técnicas y enfoques críticos, la mayoría de los cuales ya se han usado en el mundo académico contemporáneo. Hemos intentado mostrar dónde tienen cabida el crítico arquetípico o mítico, el crítico de la forma estética, el crítico histórico, el crítico de los cuatro niveles medievales, el crítico del texto y la textura, dentro de un panorama abarcador de la crítica. Sea justa o no esta visión panorámica, espero haber podido comunicar, en cierto sentido, cuán necio sería excluir de la crítica a cualquiera de estos grupos. Tal como hemos dicho al comienzo, el presente libro no está destinado a proponer un nuevo programa para críticos, sino una nueva perspectiva sobre los programas existentes, que harto válidos son de por sí. El libro no ataca los métodos de la crítica, habiéndose ya definido ese tópico: lo que sí ataca son las barreras que se interponen entre los métodos. Estas barreras tienden a hacer que un crítico se limite a un método único de la crítica, lo cual es innecesario, y tienden a hacerlo establecer sus contactos primordiales, no con otros críticos, sino con tópicos que están fuera de la crítica. De ahí la cantidad de ensayos, que no llega a ser muy grande pero que sí basta y sobra, de crítica mítica que suena a mala religión comparada, de crítica retórica que suena a mala semántica, de crítica estética que suena a mala metafísica, y así sucesivamente.

En este proceso de derribar barreras, pienso yo que la crítica arquetípica desempeña un papel principal, y por eso la he puesto en lugar destacado. Un elemento de nuestra tradición cultural que suele considerarse como un fantástico dislate es la explicación alegórica de los mitos que tanta importancia tuvo en la crítica medieval y renacentista y que continúa esporádicamente (p. ej. *The Queen of the Air,* de Ruskin) hasta nuestros días. La alegorización del mito se ve estorbada por el supuesto de que la explicación "es" lo que el mito "significa". Siendo el mito una estructura centrípeta de significado, se puede hacer que signifique una indeterminada cantidad de cosas y resulta más fructífero estudiar aquello que se ha logrado hacer que los mitos signifiquen.

El término mito puede tener y, a todas luces tiene, diferentes significados según los diferentes tópicos. Estos significados son sin duda, reconciliables entre sí a la larga, pero la tarea de reconciliarlos pertenece al futuro. En la crítica literaria el mito significa, en última instancia, *mythos,* un principio estructural que organiza la forma literaria. El comentario, si bien recordamos, consiste en la alegorización, y cualquier obra maestra de la literatura puede acarrear infinita cantidad de comentarios. Esta circunstancia deprime a menudo al crítico y lo hace sentir que todo lo que pueda decirse acerca de *Hamlet,* por ejemplo, se ha dicho ya repetidas veces. Se añade a lo que les ha ocurrido a las mentes cultas y sagaces de A y de B cuando han leído a *Hamlet* lo que les ocurre a las cultas y sagaces de C, D y E, y así sucesivamente, hasta que por puro instinto de conservación la mayor parte de ello no se llega a leer, o (lo que resulta casi lo mismo en términos de cultura) se destinan a los especialistas. El comentario que carece del sentido de configuración arquetípica de la literatura como una totalidad continúa así la tradición del mito alegórico y hereda sus características de brillantez, ingenio y futilidad.

El único remedio de esta situación consiste en suplementar la crítica alegórica con la arquetípica. Todo se vuelve más prometedor tan pronto como se da la intuición, por más indistinta que sea, de que la crítica tiene su fin en la estruc-

tura de la literatura como forma total, lo mismo que su comienzo en el texto estudiado. No basta usar el texto como verificación del comentario, como un cordel atado a una cometa, ya que uno puede elaborar un primer cuerpo de comentarios en torno al significado evidente, luego un segundo cuerpo en torno al significado inconsciente, después un tercer cuerpo en torno a las convenciones y relaciones externas del poema, y así hasta el infinito. Esta práctica no se limita a los críticos modernos, ya que la interpretación mesiánica de la *Egloga Cuarta,* de Virgilio, también suponía que Virgilio estaba "inconscientemente" profetizando al Mesías. Pero el poeta inconscientemente quiso decir el cuerpo entero de su posible comentario y resulta más simple decir, a secas, que Virgilio e Isaías utilizan el mismo tipo de imágenes que se refieren al mito del nacimiento del héroe y que, en razón de esta similitud, *The Nativity Ode,* por ejemplo, puede usarlos a los dos. Este procedimiento ayuda a distribuir el comentario, e impide que cada poema se convierta en un centro suelto de erudición aislada.

La teoría de la crítica abarca las "humanidades" en su aspecto educativo, en conformidad con nuestro principio de que es la crítica y no la literatura la que directamente se enseña v se aprende. Razón por la cual un sentido de perplejidad en lo que atañe a la teoría de la crítica se proyecta fácilmente como preocupación por la "suerte" o los "apuros" de las humanidades. Por lo tanto, el hecho de derribar las barreras dentro de la crítica tendría, a la larga, el efecto de hacer que los críticos se percataran más de las relaciones externas de la crítica, considerada como una totalidad, con las demás disciplinas. De este último tópico haré unos cuantos comentarios finales sólo porque me parece un exceso de prudencia, de hecho difícilmente un acto de honradez, evitar del todo las consecuencias más graves de los problemas que aquí se han planteado.

La producción artística suele describirse en términos de metáforas "creadoras" de la vida orgánica. Existe una rara

tendencia en la vida humana a imitar algunos aspectos de las formas "inferiores" de existencia, como los ritos que imitan las sutiles sincronizaciones con los ritmos que provoca la vida vegetal en el año que gira. En sí no peca de irracional el hecho de que la cultura humana asuma inconscientemente los ritmos de un organismo. Pero los artistas tienden a imitar a sus predecesores de un modo ligeramente más complejo, produciendo así una tradición de "entrar en años" que prosigue hasta que algún gran cambio interrumpe el proceso y lo vuelve a iniciar. Razón por la cual la forma continente de la crítica histórica bien pudiera ser una especie de ritmo casi orgánico de ir entrando culturalmente en años, tal como de un modo u otro lo postulan los historiadores filosóficos de nuestra época, y más explícitamente Spengler. La concepción de nuestra propia época como fase "tardía" de una cultura "occidental", cuya juventud fue la Edad Media, y como fase que guarda semejanza con la fase romana de una cultura clásica anterior, se da prácticamente por sentada, para todo el mundo, hoy por hoy, y parece ser una de las categorías inevitables del panorama contemporáneo. La progresión de los modos cuya pista se siguió en el primer ensayo parece tener cierta analogía con esta visión de la historia cultural.

Si se adopta una visión de este género, puede decorarse metafísicamente a gusto del cliente: pero no hay razón por la cual ha de ser "fatalista", salvo si fatalismo significa que uno envejece al paso de los años, ni por qué deba incluir una teoría de círculos inevitables en la historia o un futuro predeterminado. Ciertamente no debería pervertirse para dar base a juicios de valor que tengan carácter retórico. Estos se nos ofrecen, por ejemplo, en la visión sentimental de una cultura de la Edad Media considerada como una gigantesca síntesis, a la que sigue una desintegración progresiva que la ha subdividido y especializado hasta colocarnos finalmente en el Lindo Trance en que estamos ahora. Un movimiento que restituiría, hasta cierto punto, la unidad de la cultura medieval al mundo moderno, o al menos otras cualidades suyas, ha sido aclamado, de una u otra forma, por casi todas las generaciones, a partir de mediados del siglo dieciocho. Formas subsi-

diarias de esta misma opinión se dan en las personas que no pueden escuchar con agrado ninguna música posterior a Mozart, o a cualquier otro terminal que escojan; en los marxistas que hablan de la decadencia de la cultura capitalista; en los alarmistas que hablan del retorno a una nueva Edad Oscura; y así por el estilo. Todos ellos tienen como base una versión más o menos confusa de alguna teoría semiorgánica de la historia.

Es un lugar común de la crítica decir que el arte no evoluciona ni se perfecciona: produce sí al clásico o modelo. Uno puede seguir comprando libros que describen el "desarrollo" de la pintura desde la Edad de Piedra hasta Picasso, pero que no demuestra ningún desarrollo sino una serie de mutaciones en el sentido de la pericia, estando Picasso casi al mismo nivel de sus antepasados magdalenienses. Pero de vez en cuando experimentamos en las artes la sensación de una revelación definitiva. Esto lo podemos percibir, tras oír un motete de Palestrina o un divertimento de Mozart, como la voz misma de la música: aquello para lo cual la música se inventara. Aquí reside una simplicidad que nos hace entender que lo simple es lo contrario del lugar común, es la sensación de que para siempre se han tocado los límites de la expresión posible en el arte. Esta sensación cabe en la experiencia directa, no en la crítica, pero insinúa el principio crítico de que las experiencias más profundas que es posible obtener en las artes son asequibles en el arte ya producido.

Lo que sí se perfecciona en las artes es la comprensión que se tiene de ellas y el refinamiento de la sociedad que de ello resulta. Es el consumidor, no el productor, quien se beneficia de la cultura, es el consumidor quien se humaniza y se educa liberalmente. No hay razón por la cual un gran poeta haya de ser un hombre justo y sabio, ni siquiera un ser humano soportable, pero existen razones a granel por las cuales sus lectores deberían perfeccionar su humanidad a resultas de haberlo leído. De ahí que, mientras la producción de cultura puede ser, al igual que el rito, una imitación semiinvoluntaria de ritmos o procesos orgánicos, la reacción ante la cultura es, al igual que el mito, un acto revolucionario

de la conciencia. El desarrollo contemporáneo de la capacidad técnica para estudiar las artes, representado por las reproducciones de cuadros, el registro de la música en discos y las modernas bibliotecas, es parte de una revolución cultural que hace que las humanidades sean realmente tan fecundas como las nuevas tendencias científicas. Ya que la revolución no estriba simplemente en la tecnología sino en el poder de producción espiritual. La tradición humanística misma surgió, en su forma moderna, con la invención de la imprenta, cuyo efecto inmediato no fue tanto el de estimular una nueva cultura como el de codificar la herencia del pasado.

Casi todas las obras de arte del pasado tuvieron una función social en su propia época, función que no era a menudo, esencialmente, una función estética en absoluto. Es relativamente moderna la concepción total de las "obras de arte" como una clasificación de todos los cuadros, estatuas, poemas y composiciones musicales. Podemos ver en juego un impulso estético en los tejidos peruanos, en los dibujos paleolíticos, en los ornamentos escitas para caballos o en las máscaras kuakiutles, pero al actuar de esta manera estamos practicando una refinada abstracción que bien pudo ser ajena a los hábitos mentales del pueblo que los produjo. Así pues, el problema de que una cosa "sea" o no una obra de arte no puede resolverse apelando a algo que resida en la naturaleza de la cosa en sí. La convención, la aceptación social y la tarea de la crítica, en su sentido más lato, son los que determinan el lugar de su cabida. Pudo haberse destinado originalmente a otros usos que el placer y quedar así fuera de la concepción general aristotélica del arte, pero si hoy en día existe para darnos gusto, entonces constituye lo que *nosotros* llamamos arte.

Cuando algo vuelve a clasificarse de esta manera, pierde mucho de su función original. Hasta el crítico histórico más fanático se ve obligado a considerar a Shakespeare y a Homero como a autores que despiertan nuestra admiración por motivos que habrían sido, en su mayor parte, ininteligibles para ellos, por no decir nada de sus sociedades. Pero a duras penas quedamos satisfechos con un enfoque de las obras de

arte que simplemente las despoja de su función original. Una de las tareas de la crítica es la recuperación de la función, no por supuesto la restauración de la función original, lo cual sería imposible, sino la re-creación de la función dentro de un nuevo contexto.

Kierkegaard escribió un librito fascinante llamado *La Repetición,* en el que propone usar este término en reemplazo del término más tradicionalmente platónico de *anamnesis* o reminiscencia. Con ello quiere decir, por lo visto, no el mero hecho de que se repita una experiencia, sino su re-creación, que es lo que la redime o la hace cobrar vida, siendo, dice, el término del proceso la promesa apocalíptica: "He aquí que habré de renovar todas las cosas". La preocupación que por el pasado demuestran las humanidades muchas veces se le echa en cara por quienes olvidan que vivimos vueltos hacia el pasado: puede que esté sumido en sombras, pero no podemos contar con nada más. Platón traza una imagen tenebrosa del hombre que contempla las trémulas figuras que arroja sobre el muro del mundo objetivo un fuego que, a espaldas nuestras arde, como el sol. Pero la analogía se rompe cuando esas sombras son las del pasado, ya que sólo podemos verlas a la luz del fuego prometeico que llevamos dentro. El cuerpo de estas sombras sólo puede estar dentro de nosotros mismos y la finalidad de la crítica histórica, tal como indican, a menudo, nuestras metáforas referentes a ella, es una especie de autoresurrección, la visión de un valle de esqueletos que se revisten de la carne y sangre de nuestra propia visión. La cultura del pasado no es sólo la memoria de la humanidad sino nuestra propia vida sepulta y su estudio nos conduce a una escena de reconocimiento, a un descubrimiento que nos hace ver, no nuestras vidas pretéritas sino la forma cultural completa de nuestra vida actual. No es tan sólo el poeta sino su lector quien se encuentra sujeto a la obligación de "volver a renovar".

Sin este sentido de la "repetición", la crítica histórica tiende a retirar los productos de la cultura de nuestra propia esfera de interés. Tiene que equilibrarse, como ocurre en el caso de todo crítico histórico genuino, por un sentido de la

pertinencia contemporánea del arte del pasado. Pero es natural que este sentido de pertinencia contemporánea se restrinja, a menudo, a una circunstancia específica del presente; que se considere, no como ampliando la perspectiva de la vida presente, sino como apoyando una causa o una tesis actual.

Si practicamos un corte en cualquier punto de la historia, incluyendo el nuestro, y estudiamos su transversal, se nos ofrece una estructura de clases. Una clase social o intelectual puede usar la cultura para aumentar su presigio y, por lo general, los censores morales, los seleccionadores de las grandes tradiciones, los apologistas de las causas religiosas o políticas, los estetas, los radicales, los codificadores de los grandes libros, y otros más, son expresiones de estas tensiones de clase. Pronto nos damos cuenta, al estudiar sus declaraciones, que la única crítica moral realmente coherente de este tipo sería del género que utiliza una filosofía de la sociedad totalmente revolucionaria, tal como se nos da, no sólo en el marxismo sino en Nietzsche y en determinadas racionalizaciones de los valores oligárquicos en la Inglaterra del siglo XIX y en la Norteamérica del siglo XX. En todas ellas se trata de la cultura como de un poder de producción humano que en el pasado ha sido, como otros poderes de producción, explotado por otras clases dominantes y que ahora ha de ser revalorizado en términos de una sociedad mejor. Pero como esta sociedad ideal únicamente existe en el futuro, la valoración presente de la cultura se hace en términos de su eficacia revolucionaria interina.

Este modo revolucionario de considerar la cultura es igualmente tan antiguo como Platón, siendo siempre la tradición escogida alguna versión del argumento contra los poetas que se da en *La República.* Tan pronto como hacemos de la cultura una imagen definida de una sociedad futura y tal vez alcanzable, comenzamos a seleccionar y a purgar una tradición, y todos los artistas que no encajan en ella (en número creciente, a medida que el proceso sigue su curso) tienen que ser expulsados. Así pues, tal como la crítica histórica no corregida relaciona a la cultura sólo con el pasado, la crítica ética no corregida relaciona a la cultura sólo con el futuro,

con la sociedad ideal que a la larga puede advenir si nos empeñamos lo suficiente en velar por la educación de nuestras juventudes. Ya que todas estas líneas de pensamiento vienen a parar en el adoctrinamiento de la generación que sigue, tal como la versión moral del progresismo victoriano culmina en Podsnap y en los rubores de una damisela.

El cuerpo de trabajo que se realiza en sociedad, es decir la civilización, a la vez conserva y socava la estructura de clases de dicha sociedad. La energía social que conserva la estructura de clases produce una cultura pervertida en sus tres formas principales: la mera cultura de la clase alta, u ostentación; la mera cultura de la clase media, o vulgaridad; y la mera cultura de la clase baja, o escualidez. Matthew Arnold llamó a estas tres clases, respectivamente, en la medida en que clases son, los bárbaros, los filisteos y el populacho. La acción revolucionaria, del género que sea, lleva a la dictadura de una sola clase y el registro de la historia parece dejar muy claro que no hay modo más rápido de destruir los beneficios de la cultura. Si vinculamos nuestra visión de la cultura con la concepción de la moral de quienes mandan, tenemos la cultura de los bárbaros; si la vinculamos con la concepción del proletariado, tenemos la cultura del populacho; y si la vinculamos con cualquier clase de utopía burguesa, tenemos la cultura de los filisteos.

Sea cual fuere nuestra opinión del materialismo dialéctico en tanto que filosofía, lo cierto es que cuando los hombres se comportan o pretenden comportarse como cuerpos materiales, de hecho se están comportando dialécticamente. Si Inglaterra declara la guerra a Francia, todas las debilidades del lado inglés y todas las virtudes del lado francés son pasadas por alto en Inglaterra; el traidor no es solamente el más vil de los criminales, sino que con toda indignación se niega que un traidor pueda actuar por motivos rectos. En la guerra, el sustituto físico o idólatra de la real daléctica del espíritu, uno sólo vive verdades a medias. El mismo principio se aplica a las guerras verbales o mímicas constituidas por "puntos de vista" que suelen ser los fantasmas de alguna especie de conflicto social.

Es mejor tratar de desprendernos de todos estos conflictos, adhiriéndonos al otro axioma de Arnold, de que "la cultura busca eliminar las clases". La finalidad ética de una educación liberal consiste en liberar, lo cual sólo puede significar que lo hace a uno capaz de concebir la sociedad como libre, educada y sin clases. No existe ninguna sociedad semejante, razón por la cual la educación liberal ha de preocuparse profundamente por las obras de la imaginación. El elemento imaginativo en las obras de arte la eleva, a su vez, sacándolas del cautiverio de la historia. Cualquier cosa que emerja de la experiencia total de la crítica para formar parte de la educación liberal, se convierte, en virtud de tal hecho, en parte de la comunidad liberada y humana de la cultura, sea cual fuere su referencia original. De este modo, la educación liberal libera a las obras mismas de la cultura, a la par que a la mente que educan. La corrupción a partir de la cual se edifica el arte humano ha de permanecer siempre en él, pero la cualidad imaginativa del arte lo preserva en medio de su corrupción como el cadáver de un santo. Ningún examen de la belleza puede restringirse a las relaciones formales de la obra de arte aislada; ha de considerar, del mismo modo, la participación de la obra de arte en la visión de las metas del esfuerzo social, en la idea de una civilización completa y sin clases. Esta idea de la civilización completa es igualmente el criterio moral implícito al que siempre se refiere la crítica ética, algo muy diferente de cualquier sistema de moral.

La idea de la sociedad libre que implica la cultura, nunca puede formularse, mucho menos establecerse, como sociedad en cuanto tal. La cultura es un ideal social presente gracias al cual nos educamos y liberamos a nosotros mismos tratando de alcanzarlo, y que no alcanzamos jamás. Enseña, con la infinita paciencia del libro que siempre ofrece las mismas palabras cada vez que lo abrimos, pero que no se deja poseer, ya que las experiencias y significados que con las palabras se vinculan siempre resultan nuevos. Ninguna sociedad puede hacer planes acerca de su propia cultura, a no ser que someta el rendimiento cultural a normas socialmente pronosticables. El objetivo de la crítica ética es el trastrueque

de los valores, la capacidad de contemplar los valores sociales contemporáneos con el desapego de quien puede compararlos, hasta cierto punto, con la infinita visión de posibilidades que ofrece la cultura. Quien posee semejante pauta de trastrueque de los valores ha accedido a un estado de libertad intelectual. Quien no lo posee se convierte en hechura de los primeros valores sociales que logren acapararlo: contará solamente con las compulsiones del hábito, el adoctrinamiento y el prejuicio. La tendencia actual a insistir en que el hombre no puede ser espectador de su propia vida es, a mi parecer, una de esas verdades a medias, de carácter letal, que surgen como reacción ante cierto género de malestar social. La mayor parte de la acción ética es un reflejo mecánico del hábito: para introducirle un principio de libertad se necesita, en cierto modo, una teoría de la acción, teoría en el sentido de la *theoría,* es decir, una visión retraída o desapegada de los medios y del fin de la acción, que no la paraliza sino que la carga de propósitos al iluminar sus metas.

Los dos grandes clásicos de la teoría de la libertad en el mundo moderno, *Areopagitica* y el *Essay on Liberty,* de Mill, tratan por supuesto de la libertad en contextos diferentes. Para Milton, la cultura es una profecía en potencia, que se erige en juicio frente al género de aceptación social del error autorizado que representa el censor, mientras que en Mill la cultura es crítica social. Pero teniendo esto en cuenta, ambos ensayos insisten en que la libertad sólo puede comenzar mediante la garantía inmediata y actual de la autonomía de la cultura. En Mill, la ilimitada libertad de pensamiento y de examen constituye no sólo el mejor modo de desarrollar la libertad de acción, sino el mejor modo de contralarla, porque es el único medio de impedir la acción impulsiva o desbocada. En Milton, la libertad de conciencia no es la libertad de prestar oídos a las compulsiones adquiridas en la niñez, que constituyen la mayor parte de lo que de ordinario llamamos conciencia, sino la libertad de estar atento a la Palabra de Dios que, por ser el mensaje de una mente infinita a otra finita, nunca podrá ser definitivamente comprendido por esta última.

En este punto, la teoría de la crítica parece dispuesta a instalarse dentro del más amplio principio humanístico de que la libertad del hombre se encuentra inseparablemente ligada a la aceptación de su herencia cultural. El escritor cree en ello, por supuesto, y así ocurre probablemente con todos los que leen su libro; pero puede persistir un residuo de la falacia parásita de la crítica que no hayan logrado disipar todavía todas nuestras argumentaciones. Y consiste en sentir que, por basarse la crítica en productos culturales, cuanta más importancia atribuya al crítico a su tarea, más tiende a magnificar el placer normal que una persona culta recibe de las artes en algo pasmoso y portentoso, sustituyendo la cultura por la superstición estética, la literatura por la bardolatría, por más compleja que sea.

Esto no dejaría de ser cierto si, en realidad, el aspecto estético o contemplativo del arte fuera la última morada ya sea del arte o de la crítica. Aquí vuelve a acudir en nuestra ayuda la crítica arquetípica. Tratamos de mostrar en el segundo ensayo que el momento en que pasamos de la obra de arte individual al sentido de la forma total del arte, el arte deja de ser objeto de contemplación estética para convertirse en instrumento ético que participa en la obra de la civilización. En este desplazamiento hacia lo ético, tanto la crítica como la poesía se encuentran comprometidas, aunque algunos de los modos de su compromiso no se reconozcan, por lo común, como aspectos de la crítica. Es evidente, por ejemplo, que una fuente principal del orden de la sociedad es un patrón establecido de palabras. En religión puede ser una escritura, una liturgia o un credo; en política, una constitución redactada o un conjunto de directivas ideológicas como los panfletos de Lenin en la Rusia de hoy. Estos patrones verbales pueden permanecer inalterados durante siglos: los significados adjuntos podrán cambiar hasta volverse irreconocibles con el tiempo, pero el sentimiento de que la estructura verbal ha de permanecer inalterada y la necesidad consiguiente de reinterpretarla para poder adaptarla a los cambios de la historia trasladan las operaciones de la crítica al centro de la sociedad.

Pero tuvimos entonces que completar nuestra argumenta-

ción quitando a la literatura toda externa finalidad, postulando así un universo literario autónomo. Al hacer esto estábamos acaso meramente restaurando la visión estética a escala gigantesca, sustituyendo la Poesía por una masa de poemas, el empirismo estético por una mística estética. La tesis de nuestro último ensayo, sin embargo, indujo al principio de que todas las estructuras de palabras son parcialmente retóricas y, por ende, literarias, y de que la idea de una estructura verbal científica o filosófica, libre de elementos retóricos, es pura ilusión. Si es así, entonces, nuestro universo literario se ha dilatado hasta convertirse en un universo verbal y ahí no puede funcionar ningún principio estético de autonomía.

No dejo de percatarme en absoluto de que en cada etapa de esta argumentación se presentan problemas filosóficos sumamente complejos que, en cuanto tales, soy incapaz de resolver. Con todo, me percato igualmente de otra cosa. Esa otra cosa es el confuso torbellino de nuevas actividades intelectuales que, hoy en día, se asocian con palabras como comunicación, simbolismo, semántica, lingüística, metalingüística, pragmática, cibernética, y con ideas engendradas por, o en torno a, Cassirer, Korzybsky y docenas de otros más que pertenecen a campos tan remotos (así lo parecían hasta hace poco) como la prehistoria y las matemáticas, la lógica y la ingeniería, la sociología y la física. Muchos de estos movimientos fueron instigados por el deseo de liberar a la mente moderna de la tiranía de la retórica emotiva, de la publicidad y de la propoganda que tratan de pervertir el pensamiento, por el uso erróneo de la ironía, hasta hacer de él un reflejo condicionado. Muchos de ellos se han movido también en dirección de la retórica conceptual, reduciendo el contenido de muchos argumentos a sus estructuras ambiguas o diagramáticas. Mi conocimiento de la mayoría de los libros que tratan de este nuevo material se limita en gran parte, como el conocimiento que de Dios tuvo Moisés en el monte, a contemplarles el lomo, pero tengo muy claro que la crítica literaria ocupa un puesto principal en todas estas actividades y, desde el punto de vista de la crítica literaria, confieso que

las sugerencias que ofrezco que son muy aventuradas.

Varias veces hemos hecho alusión a la analogía que existe entre la literatura y las matemáticas. Las matemáticas parecen haber comenzado con el acto de computar y medir los objetos, como comentario numérico del mundo exterior. Pero el matemático no piensa en su tópico de esta manera: para él consiste en un lenguaje autónomo y hay un punto en el cual se convierte en una medida indepediente del terreno común de la experiencia que llamamos mundo objetivo o naturaleza o existencia o realidad, según como nos venga en gana. Muchos de estos términos, tales como los números irracionales, no tienen conexión directa con el terreno común de la experiencia sino que dependen, en lo que atañe a su significado, únicamente de las correlaciones del tópico en sí. Los números irracionales en las matemáticas pueden compararse con las preposiciones en los lenguajes verbales, cuyo carácter centrípeto ya hemos observado. Cuando diferenciamos a las matemáticas puras de las aplicadas, consideramos a las primeras como una concepción desinteresada de relaciones numéricas, cada vez más absortas en su integridad interna y cada vez menos en su referencia a los criterios externos.

Igualmente consideramos a la literatura, en primer lugar, como un comentario acerca de la "vida" o "realidad" externa. Pero así como en las matemáticas tenemos que pasar de tres manzanas al tres, de un campo cuadrado al cuadrado, asimismo al leer una novela tenemos que pasar de la literatura como reflejo de la vida a la literatura como lenguaje autónomo. También la literatura procede por posibilidades hipotéticas y aunque la literatura, al igual que la matemáticas, es constantemente útil —palabra que significa tener una relación continua con el terreno común de la experiencia— la literatura pura, lo mismo que las matemáticas puras, contiene su propio significado.

Tanto la literatura como las matemáticas proceden a partir de postulados, no de hechos; ambas pueden aplicarse a la realidad externa y, con todo, existir también en forma "pura" o autónoma. Ambas, además, meten su cuña en la antítesis entre ser y no ser que tanta importancia tiene para el

pensamiento discursivo. El símbolo **es** y no es la realidad que pone de manifiesto. Al niño que se inicia en la geometría se le presenta un punto y se le dice, primero que es un punto y luego que no lo es. No puede progresar en la materia hasta que acepte ambos enunciados al mismo tiempo. Resulta absurdo que aquello que no es número pueda serlo también, pero a resultas de aceptar este absurdo se descubrió el cero. La misma clase de hipótesis se da en la literatura, donde no existen Hamlet y Falstaff pero tampoco dejan de existir y donde, con toda confianza, "nadas aéreas reciben morada y nombre". Advertimos que la retórica difiere tajantemente de la lógica en el hecho de que invariablemente da alguna cualidad positiva a un enunciado negativo. La lógica cuenta las negativas de un enunciado y lo llama afirmativo si hay un número par, pero nadie en la historia de la comunicación jamás ha interpretado "No tengo nada en el bolsillo" como si el que hablara *tuviese* dinero. Algo semejante ocurre en la literatura: cuando Iago exhorta a Othello a cuidarse de los celos lo que busca es plantarlos en la mente de Othello; las negativas al comienzo de *Gerontion* significan lógicamente que Gerontion no es un héroe, pero retóricamente configuran una imagen contrastante de sacrificio y de resistencia. Si el poeta nada afirma, tampoco niega jamás; y a este respecto la declaración inicial de Aristóteles acerca de que la retórica es la *antistrophos* o coro que replica a la dialéctica, no tiene validez.

En el capítulo final de *The Mysterious Universe,* de Sir James Jeans, el autor habla del fracaso de la cosmología física del siglo diecinueve en concebir el universo como mecánico en última instancia y sugiere que un enfoque matemático puede correr mejor suerte. El universo no puede ser una máquina, pero sí puede ser un conjunto entrecruzado de fórmulas matemáticas. Lo que esto significa es, ciertamente, que las matemáticas puras existen en un universo matemático que ha dejado de ser un comentario del mundo exterior, pero que contiene a ese mundo dentro de sí mismo. Las matemáticas son, en primer lugar, una forma de conocer un mundo objetivo considerado como su contenido, pero finalmente su

forma, y cuando se logra concebir un universo matemático, forma y contenido son una sola y misma cosa. Las matemáticas se relacionan indirectamente con el terreno común de la experiencia, no ya para evitarlo sino con el propósito final de tragárselo. Con todas las apariencias de ser una especie de principio de conformación o construcción en las ciencias naturales, constantemente les está dando forma y coherencia, sin que ellas mismas dependan de pruebas o evidencias externas, y, con todo, al final, el universo físico o cuantitativo parece estar contenido por las matemáticas. El tono oculto o místico del capítulo de Jeans, que expresa no obstante el sueño que ha obsesionado a los matemáticos desde Pitágoras por lo menos, puede compararse con la terminología religiosa que nos vimos obligados a usar tan pronto como alcanzamos la concepción correspondiente de un universo literario o verbal.

Nos llaman la atención otros puntos de esta analogía: la curiosa semejanza en la forma, por ejemplo, que se da entre las unidades de la literatura y de las matemáticas: la metáfora y la ecuación. Ambas son, en el sentido lato del término que muchos lógicos emplean, tautologías. Pero si se mantiene la analogía surge, claro está, la pregunta: ¿es la literatura semejante a las matemáticas por el hecho de ser sustancial y no sólo incidentalmente útil? Es decir, ¿será cierto que las estructuras verbales de la psicología, la antropología, la teología, la historia, el derecho y de todo lo demás que con palabras se hace, han sido conformadas o construidas por la misma clase de mitos y metáforas que encontramos, en su forma original hipotética, en la literatura?

La posibilidad que me parece sugerir el presente examen es la siguiente. Las estructuras verbales discursivas tienen dos aspectos: uno descriptivo, constructivo el otro, un contenido y una forma. Lo descriptivo es sigmático: es decir, establece una réplica verbal de los fenómenos externos y su simbolismo verbal ha de entenderse como un conjunto de signos representativos. Pero todo lo que sea constructivo en cualquier estructura verbal me parece ser, de modo invariable, una especie de metáfora o identificación hipotética, sea

que se establezca entre los diferentes significados de la misma palabra o por el uso de un diagrama. Las metáforas supuestas, a su vez se convierten en unidades del mito o del principio constructivo del argumento. Cuando estamos leyendo nos percatamos de una secuencia de identificaciones metafóricas; cuando hemos terminado de leer, nos percatamos de un patrón estructural organizador o mito conceptualizado.

Pareciera ahora como si la visión que tuvo Freud del complejo de Edipo fuera una concepción psicológica que arrojara cierta luz sobre la crítica literaria. Pero acaso decidamos, a la larga, que hemos entendido todo al revés: que lo que ocurrió fue que el mito de Edipo conformó y dio estructura en este punto a ciertas investigaciones psicológicas. Freud, en este caso, habría sido excepcional sólo por el hecho de ser lo bastante culto como para haber detectado el origen del mito. Pareciera ahora como si el descubrimiento psicológico de una mente oracular "debajo" de la consciente, constituyese la explicación alegórica adecuada de un arquetipo poético que ha estado presente en la literatura desde el antro de Trifonio hasta nuestros días. Acaso fue el arquetipo el que diera forma al descubrimiento: después de todo es mucho más antiguo, y si lo explicáramos de esta manera, no pecaríamos tanto de anacronismo. La conformación de construcciones metafísicas y teológicas por medio de mitos poéticos o por asociaciones y diagramas análogos a los mitos poéticos salta aún más a la vista.

Semejante enfoque no tiene por qué ser distorsionado en un determinismo poético, ya que, como hemos dicho, necio sería utilizar una retórica de reducción para demostrar que la teología, la metafísica, el derecho, las ciencias sociales o cualquiera de estas disciplinas o un grupo de ellas que no nos caiga en gracia, se basa en "nada más" que metáforas o mitos. Cualquier prueba de este género, si estamos en lo cierto, tendría, en sí misma, el mismo tipo de base. Las críticas de la verdad o de la adecuación son, principalmente, entonces, críticas de contenido y no de forma. Dice Rousseau que la sociedad original de la naturaleza y de la razón ha sido recubierta por las corrupciones de la vida civilizada y que un acto

revolucionario suficientemente intrépido sería capaz de restaurarla. Nada se dice en favor o en contra de esta tesis si declaramos que la conforma el mito de la bella durmiente. Pero no podemos estar de acuerdo o en desacuerdo con Rousseau hasta que no hayamos comprendido cabalmente lo que dice y, a la par que podemos, por supuesto, comprender lo suficiente sin necesidad de extraer el mito, mucho se ha de ganar si lo extraemos, en caso de que el mito sea realmente, tal como aquí se sugiere, el origen de la coherencia de su tesis. Esta visión del vínculo del mito con la argumentación nos acercaría mucho a Platón, para quien los actos fundamentales de la comprensión eran o bien matemáticos o míticos.

La literatura, al igual que las matemáticas, es un lenguaje y un lenguaje, de por sí, no representa verdad alguna, aunque pueda proporcionar los medios para expresar buen número de ellas. Pero poetas y críticos a la par siempre han creído en algún género de verdad imaginativa y acaso la justificación de esta creencia resida en el hecho de que el lenguaje contiene lo que puede expresar. Los universos matemáticos y verbales constituyen, sin duda, diferentes maneras de concebir el mismo universo. El mundo objetivo proporciona una modo provisorio de unificar la experiencia y es natural que se pueda inferir una unidad superior, una especie de beatificación del sentido común. Pero no es fácil descubrir un lenguaje capaz de expresar la unidad de este universo intelectual superior. La metafísica, la teología, la historia, el derecho, todos se han usado, pero todos son construcciones verbales y cuanto más lejos nos aventuremos en su compañía más a las claras se transparentan sus perfiles metafóricos y míticos. Cada vez que construímos un sistema de pensamiento para unir cielo y tierra, vuelve a ocurrir la historia de la Torre de Babel: descubrimos que, en resumidas cuentas, no podemos hacerlo en absoluto y que lo que se nos ofrece mientras tanto es una pluralidad de lenguajes.

Si he leído correctamente el último capítulo de *Finnegans Wake,* lo que aquí ocurre es que el durmiente, tras haber pasado la noche en comunión con un vasto cuerpo de iden-

tificaciones metafóricas, despierta y se dedica a sus asuntos olvidando su sueño, al igual que Nabucodonosor, sin lograr utilizar, o siquiera darse cuenta de que puede utilizar, las "llaves del país de los sueños". Lo que deja él de hacer, le toca al lector hacerlo, ese "lector ideal que padece de insomnio ideal", como lo llama Joyce: en otras palabras, el crítico. Una actividad de este género, que consiste en volver a fraguar los eslabones rotos entre la creación y el conocimiento, el arte y la ciencia, el mito y el concepto, es lo que contemplo con respecto a la crítica. Una vez más, no estoy hablando de un cambio de dirección o de actividad en la crítica: quiero decir tan sólo que si los críticos se cuidan de sus propios asuntos, con creciente evidencia tendría esto trazas de ser el resultado práctico y social de sus tareas.

NOTAS

p. 17 l. 38 "John Stuart Mill". "Pensamientos acerca de la poesía y sus variedades", *Dissertations and Discussions* (Disertaciones y Discusiones), Serie I.

p. 26 l. 29 "Matthew Arnold". "La influencia literaria de las Academias", *Essays in Criticism* (Ensayos de Crítica), Primera Serie.

p. 30 l. 26 "dejando así de ser lo que ahora es". Esta frase no expresa menosprecio hacia la estética, sino un convencimiento de que ya es hora de que la estética se libere de la filosofía, tal como ya lo hizo la psicología. La mayoría de los filósofos tratan de cuestiones estéticas sólo como de un conjunto de analogías que corresponde a sus visiones lógicas y metafísicas, razón por la cual es difícil usar a Kant, por ejemplo, o a Hegel, en lo que atañe a las artes, sin meterse uno en "posiciones" kantianas o hegelianas. Aristóteles es el único filósofo que conozco quien no sólo habla específicamente acerca de la poética cuando se percata de problemas estéticos de mayor calibre, sino que supone que dicha poética podría ser el organon de una disciplina independiente. Por consiguiente, un crítico puede utilizar la *Poética* sin caer en aristotelismos (aunque bien sé que algunos críticos aristotélicos no son del mismo parecer).

p. 30 l. 27 "estado de inducción ingenua". Reconozco aquí mi deuda con un pasaje de Susanne K. Langer, *The Practice of Pholosophy* (La práctica de la filosofía), 1930.

p. 35 l. 24 "los mejores críticos de todos los tiempos". Shelley, por ejemplo, habla en *A Defence of Poetry* (En defensa de la poesía), de "ese gran poema que todos los poetas, como pensamientos cooperadores de una sola gran mente, han conformado desde el principio del mundo".

p. 38 l. 32 "La teoría de la "piedra de toque", en Arnold". "El estudio de la poesía", *Essays in Criticism* (En-

sayos de crítica), Segunda Serie.

p. 58 l. 12 "Beowulf". El significado exacto de "enta geweorc" (2717) no afecta el ejemplo.

p. 58 l. 34 "la posición central de la tragedia del mimético elevado". Cf. Louis L. Martz, "El santo como héroe trágico", *Tragic Themes in Western Literature* (Temas trágicos en la literatura occidental), ed. Cleanth Brooks, 1955, p. 176.

p. 63 l. 24 "Coleridge". Ver *Coleridge's Miscellaneous Criticism* (Crítica Miscelánea de Coleridge), ed. T. M. Raysor (1936), p. 294; he ampliado lo que Coleridge dice para hacer resaltar el principio crítico implícito en ello.

p. 69 l. 37 "liberación de lo desagradable". Cf. Max Eastman, *Enjoyment of Laughter* (Placer de la risa), 1936, que también proporciona comentarios que arrojan luz sobre los papeles del *eiron* y del *alazon*.

p. 70 l. 7 "sugerido en el caso de la Comedia Antigua". Ver Francis M. Cornford, *The Origin of Attic Comedy* (El Origen de la Comedia Atica), 1934.

p. 79 l. 17 "que se titula de acuerdo con su trama". Ver R. S. Crane, "El concepto de trama y la trama de *Tom Jones*", *Critics and Criticism* (Los críticos y la crítica), ed. R. S. Crane, 1952, p. 616, ns.

p. 88 l. 38 "*Augenblick* del moderno pensamiento alemán". *La Erkennung* de los *Sonetos a Orfeo* (II, xii), de Rilke, constituye un ejemplo menos difuso; ejemplifica igualmente la concepción del descubrimiento temático o reconocimiento. P. 52; cf. p. 302.

p. 89 l. 33 "Un estudio". Sir George Rostrevor Hamilton, *The Tell-Tale Article* (El artículo soplón). 1949.

p. 99 l. 1 "falta de vocabulario técnico". El renacimiento del lenguaje técnico de la retórica no sólo nos proveería de términos útiles sino que, en muchos, casos, infundiría nueva vida a las mismas concepciones que fueron relegadas al olvido junto con sus nombres. Acaso sea cierto lo que dijo Samuel Butler:

> ...all a rhetorician's rules

Teach nothing but to name his tools*

pero si un crítico es incapaz de dar nombre a sus instrumentos, no es muy probable que el mundo conceda mucha autoridad a su oficio. No confiaríamos nuestros automóviles a un mecánico que viviera rodeado por un mundo de adminículos y cachivaches.

p. 106 l. 24 "Dante dice". *Epistola X,* a Can Grande *(Opere,* ed. Moore y Toynbee, 4a. ed., p. 416). Ver también *Il Convivio,* II, i (op. cit., 251-252).

p. 113 l. 14 "Lo que ahora se llama 'nueva crítica' ". La razón que aquí se da del significado literal se debe a I. A. Richards, Richard Blackmur, William Empson (ambigüedad), Cleanth Brooks (ironía literal), y especialmente, a John Crowe Ransom (textura).

p 114 l. 6 "la palabra 'forma' ". Tocante a la teoría de la fase formal, reconozco una deuda considerable con R. S. Crane, *The Languages of Criticism and the Structure of Poetry* (Los lenguajes de la crítica y la estructura de la poesía), 1953, tanto como con *Critics and Criticism* (Los críticos y la crítica), 1952, editado por él.

p. 119 l. 3 "la 'falacia intencionada' ". Ver W. K. Wimsatt, Jr., y Monroe Beardsley, *The Verbal Icon* (El ícono verbal), 1954, Cap. I. He tomado la palabra "holismo" de ese mismo libro, p. 238.

p. 127 l. 20 "Yeats y Sturge Moore". Ver *W. B. Yeats and T. Sturge Moore; Their Correspondence,* 1901-1937. (Sus cartas), 1953.

p. 130 l. 6 "la convención y el género". La concepción de la autonomía de la forma en el arte es esencial para la tesis de André Malraux, *Les Voix du Silence* (Las voces del silencio). En la moderna crítica inglesa se ha elaborado intensamente el enfoque

*(...todo lo que las reglas de un retórico / enseñan no es más que nombrar sus instrumentos.

arquetípico, tanto en la teoría como en la práctica. En la teoría, los libros de Maud Bodkin, Kenneth Burke, Gaston Bachelard, Francis Fergusson y Philip Wheelwright son de evidente y excepcional utilidad. Consúltense las bibliografías excelentes de René Wellek y Austin Warren, *Theory of Literature* (Teoría de la literatura), 1942, Cap. XV.

p. 133 l. 15 "observación de Eliot". En su ensayo sobre Philip Massinger.

p. 135 l. 27 "adaptación literaria del rito del lamento por Adonis". Debe entenderse esta frase a la luz del principio general de que el "rito" se refiere al contenido más bien que a la fuente.

p. 138 l. 14 "despistado". Mi único indicio es que acaso no exista el menor indicio, pero como Rose Armiger resulta ser hermana de dragones en vez de caballeros andantes existe una leve posibilidad de parodia del simbolismo, que más adelante se examinará.

p. 140 l. 12 *"topoi"*. Al respecto, consúltese a E. R. Curtius, *Literatuure Europea y Edad Media Latina,* trad. al ing. de Willard Trask, 1953, p. 79, ns. Ejemplo de la tesis que se sostiene en el texto es la relación de los primeros tanteos de Milton en "Whether Day is more excellent than Night" (Acerca de si el día es más excelente que la noche), con *L'Allegro e Il Penseroso.*

p. 142 l. 18 "la labor del sueño". A lo largo de todo el libro se usa "sueño" en sentido lato para significar, no simplemente las fantasías de la mente dormida, sino la total actividad compenetrada de deseo y repulsión que se da en la conformación del pensamiento.

p. 150 l. 20 "el contenido real, su *dianoia*". Aquí la expresión peca de negligente, ya que *dianoia* se refiere a la forma.

p. 153 l. 12 "su propio objeto". He tomado esta frase de una conferencia dictada por Jacques Maritain.

p. 163 l. 33 "una carta de Rilke". Carta a Ellen Delp, 27 de

octubre, 1915.

p. 164 l. 13 "cuerpo humano universal". A estos debería añadirse la gran meditación sobre el tiempo en la segunda parte de *Le Temps Retrouvé* (El Tiempo recobrado). Uno se pregunta si hay algo más que retruécanos dudosos en el hecho de conectar la perspectiva anagógica en la literatura con la concepción que tuvo Kant de una "estética trascendental" como conciencia *a priori* del espacio y del tiempo.

p. 169 l. 13 "Coleridge". *Coleridge's Miscellaneous Criticism* (Crítica Miscelánea de Coleridge), ed T. M. Raysor, 1936, p. 343.

p. 180 l. 19 "hechos de vida más o menos verosímiles". Paso por alto el detalle de que la vaca del hermano mayor advierte al menor de que corre peligro.

p. 187 l. 8 "bajar a ella al héroe". Decir que Hamlet baja a la tumba es discutible, pero el contraste entre sus estados de ánimo antes y después de la escena indica alguna especie de *rite de passage.*

p. 188 l. 10 "gramática de imágenes apocalípticas". Tocante a tipología bíblica resulta útil el libro de Austin Farrer, *A. Rebirth of Images* (El renacimiento de las imágenes), 1949. Ver igualmente *Myth and Ritual in Christianity,* de Alan W. Watts, 1954.

p. 188 l. 36 "figura". Ver Erich Auerbach, *Mimesis,* trad. al ing. de Willard Trask, 1953, p. 73.

p. 191 l. 20 "las aves". Varios poemas de Wallace Stevens, entre otros "The Dove in the Belly" (La paloma en el vientre), utilizan este simbolismo. Otros miembros privilegiados del mundo animal son los peces y los delfines, tradicionalmente cristianos, en contraste con el leviatán; y, entre los insectos la abeja, cara a Virgilio, cuya luz y dulzura contrastan con la araña voraz. Cf. El poema de Edith Sitwell, "The Bee Oracles" (Los oráculos de la abeja). La antigua teoría de los "primates" en los diversos reinos se relaciona con este uso simbólico de representantes típicos.

p. 193 l. 34 "hombre ardiente". Cf. Las observaciones de D. H. Lawrence sobre el cinabrio en la pintura, en *Etruscan Places* (Sitios Etruscos), Cap. III.

p. 194 l. 4 "En la alquimia". Tocante al simbolismo alquimista ver *Problems of Mysticism and its Symbolism* (Problemas de la de la mística y de su simbolismo), de Herbert Silverer, trad. al ing. de Smith Ely Jellife, 1917; y *Psychology and Alchemy* (Psicología y Alquimia), de C. G. Jung, trad. al ingl. de R.F.C. Hull, 1953. La alquimia alegórica, la doctrina rosacruz, la cábala, la masonería y la baraja del Tarot son todas ellas configuraciones psicológicas que se basan en paradigmas similares a aquellos que aquí se ofrecen. Para el crítico literario constituyen sencillamente tablas de referencia: no viene al caso la atmósfera de patraña oracular que en torno a ella repiten ciertas modalidades de la crítica arquetípica.

p. 211 l. 38 "vidas animales". De ahí que la relación del simbolismo animal con la fase del ciclo se caracterice por la elección del animal más que por su edad. Esperamos toparnos con ciervos en los romances y con ratas en *The Waste Land.*

p. 219 l. 18 "cuidadosamente señalado". *Volpone,* V, ii, 12-14.

p. 220 l. 13 *"Tractatus Coislinianus".* Ver. *An Aristotelian Theory of Comedy,* de Lan (Una teoría aristotélica de la comedia), de Lane Cooper, 1922.

p. 223 l. 31 "E. M. Forster". *Aspects of the Novel* (Aspectos de la novela), 1927, Cap. I. Sería mejor establecer un contraste entre la repetición ficcional, tal como la fórmula que emplea Mrs. Micawber, y la repetición temática, tal como el eco deliberado que *ad nauseam* solía hacer Matthew Arnold de las frases fatuas que usaban sus adversarios. Tocante al papel que desempeñan tales repeticiones temáticas en la obra del mismo Forster, ver *Rhythm in the Novel* (El ritmo en la novela), de E. K. Brown. 1950.

p. 227 l. 14 "ocupa la acción intermedia". Razón por la cual

el arquetipo del personaje obstructor en la comedia es el *"interrex"* o gobernante por delegación: ver *Thespis,* de Theodor H. Gaster, 1950, p. 34. Angelo, en *Measure for Measure,* es el ejemplo más claro.

p. 229 l. 35 "detective aficionado de la ficción moderna". Esta es su encarnación más ingenua; en la comedia más compleja la forma popular del gracioso es el *dandy,* figura desenfadada cuyos epigramas son, en su mayor parte, clichés invertidos, y cuya actitud es la del desdén cómico hacia el sentimentalismo, y quien normalmente es conservador, en oposición al grupo de humores que se consideran progresistas porque están todos mirando en la misma dirección. Wilde lo saca a relucir muy bien en *An Ideal Husband* (Un marido ideal). El *dandy* resucitó en los años veinte, tanto de modo ficcional como de modo temático, en Firbank, Huxley, Waugh, el personaje de Knickerbocker, del *New Yorker,* y en otros casos.

p. 236 l. 15 "para invertirla lo más rápidamente posible". El ímpetu de la ironía o "realismo" tiende a un final que permanece dentro del estado de experiencia; el ímpetu de la comedia tiende a elevarse por encima de ese estado. El final que escoge el autor depende a menudo de una frase o de dos, como una pieza musical en tono menor que puede o no finalizar en el acorde mayor paralelo. Además de *The Beggar's Opera, Great Expectations,* de Dickens, y *Villette,* de Charlotte Bronte, llegan al extremo de proporcionar finales alternativos, uno convencionalmente cómico, más equívoco el otro.

p. 242 l. 24 "en aprietos". He olvidado donde lo leí, pero ruego al lector que excuse la referencia.

p. 246 l. 18 "forma interminable". Esta forma interminable tiene muchas manifestaciones literarias: en la secuencia de historias basadas en la misma fórmula, como

The Monk's Tale, en Chaucer, y su descendencia menos ingeniosa en Lydgate y *The Mirror of Magistrates;* en la cantidad arbitrariamente determinada de historias que han de narrarse en determinada ocasión, como las mil y una que narra Scheherazada por salvar la propia vida; en la rara conclusión en sordina de *La Historia de Genji,* de la Dama Murasaki, que, a pesar de ser bastante lógica, apenas si hubiera impedido que la autora volviera a empezar. El principio del descubrimiento, que equipara el final con el comienzo, proporciona a la trama simétrica su configuración característica de parábola.

p. 246 l. 37 "usando términos griegos". Es decir, por usar términos que emplea Gilbert Murray en su apéndice a *Themis,* de Jane Harrison, 2ª ed., 1927, p. 341, ns.

p. 248 l. 18 "factor 'subconsciente' ". Sin embargo, valdría la pena decir también que la crítica arquetípica, que sólo puede dedicarse a abstraer, a reducir a tipos y a convenciones, sólo desempeña un papel inconsciente en la experiencia directa de la literatura, ya que allí la originalidad lo es todo. En la experiencia directa nos percatamos veladamente de las convenciones acostumbradas, pero por regla general sólo nos percatamos conscientemente de ellas cuando nos aburrimos o nos decepcionamos, al sentir que allí no hay nada nuevo. Razón por la cual la confusión habitual entre la experiencia directa y la crítica bien puede dar la impresión de que la crítica arquetípica es mera crítica mala, tal como se nota en algunas declaraciones de Wyndham Lewis.

p. 252 l. 7 "Paradise Regained". Ver "La tipología del 'Paradise Regained' ", *Modern Philology* (1956), p. 226, ns.

p. 253 l. 29 "mito central unificador", Cf. Joseph Campbell, *The Hero with a Thousand Faces* (El héroe de las

mil caras), 1949; Lord Raglan, *The Hero* (El héroe), 1936 C.G. Jung, *Wandlungen und Symbole der Libido,* título que muy pronto se re-tradujo como *Symbols of Transformation* (Símbolos de transformación), en las Bollingen Series; y la explicación del *"eniautos-daimon"* en *Themis,* de Jane Harrison. A estos tal vez pueda añadirse mi propia explicación del simbolismo de Orc en Blake, ver *Fearful Symmetry* (La terrible simetría), 1947, Cap. VII.

p. 255 l. 26 "según dicen". Jessie Weston, *From Ritual to Romance* (Del rito al romance), 1920.

p. 256 l. 12 "se identifica". La identificación bíblica se encuentra en el *Apocalipsis* 12:9, del que procede la frase "ese viejo dragón" en el verso inicial del Canto XI.

p. 260 l. 34 "se ha estudiado detalladamente". Ver *The Myth of the Birth of the Hero,* de Otto Rank (El Mito del nacimiento del héroe), de Otto Rank, 1910; igualmente, *Essays toward a Science of Mythlogy* (Ensayos con vistas a una ciencia de la mitología), de C. G. Jung y C. Kerenyi, trad. al ing. de R.F.C. Hull, 1949.

p. 264 l. 31 "la natural continuación del libro primero". El arquetipo es el de la edificación de una morada para el dios o el héroe después de su triunfo: cf. Theodor H. Gaster, *Thespis,* p. 163. La frase "Belleza y dinero" procede de *The Faerie Queene,* II, xi. Tocante a los distingos entre templanza y continencia y a los dos niveles de la naturaleza, ver "Naturaleza y gracia en *The Faerie Queene"* de A.S.P. Woodhouse, *ELH,* 1949, p. 194, n., y "El argumento del *Comus* de Milton", *University of Toronto Quarterly,* 1941, p. 46, n.

p. 268 l. 3 "análogas a las historias bíblicas de la Caída". Ver *Bibliotheca,* de Apolodoro, ed. Frazer (Loeb Classical Library, 1921); *Folk Lore in the Old Testament* (El Folklore en el Antiguo Testamento), de Sir James Fraser, Vol. I (1918); *The*

Childhood of Man, de Leo Frobenius, trad. al ingl. de A. H. Keane, 1909..

p. 268 l. 10 "'el escarabajo de oro' en el cuento de Poe". Este ejemplo no va a gustarle a la escuela crítica del "no me venga Ud. con esas", pero aquí lo agregamos porque ejemplifica el principio de que la construcción lógica de un relato popular consiste en un eslabonamiento de arquetipos. El uso del escarabajo para descubrir el tesoro es innecesario desde el punto vista de la plausibilidad (que no viene al caso), y el diálogo apenas si lo menciona con un pretexto muy leve.

p. 274 l. 5 "los adelantos de la ciencia jónica y renacentista". Cf. A. N. Whitehead, *Science and the Modern World* (La ciencia y el mundo moderno), 1925, Cap. I.

p. 281 l. 37 "elaboración de la visión trágica". Ver también *Also Sprach Zarathustra* (Así hablaba Zaratustra), III, vii. Zaratustra se encuentra en el punto de epifanía, con el mundo cíclico a sus pies; como su visión es primordialmente la del héroe trágico, su movimiento natural lo precipita hacia el ciclo. Al igual que el parlamento del Padre en Milton, con el que establece un paralelismo aleccionador, la tesis en sí puede que no sea muy convincente, pero salta a la vista la razón por la cual ocupa este lugar. *Ash Wednesday,* de Eliot, y el *Dialogue of Self and Soul,* de Yeats, que tratan del mismo arquetipo desde puntos de vista directamente opuestos, tienen una estructura mucho más clara.

p. 300 l. 16 "que lo represente un gran personaje". El perdonante de Chaucer constituye acaso un ejemplo mejor.

p. 304 l. 36 "Charles Fort". Ver *The Books of Charles Fort* (Los libros de Charles Fort), 1941, p. 435.

p. 309 l. 16 "Dice Emerson". *Nature* (La naturaleza), vi.

p. 312 l. 8 "Coriolanus". Ver *The Lion and the Fox* (El león y el zorro), de Wyndham Lewis, 1927.

p. 321 l. 5 "Ezra Pound". *ABC of Reading* (El ABC de la

lectura), Cap. IV. *Melopoiia* es, de hecho, un término de Aristóteles; yo uso *melos* porque es corto.

p. 323 l. 5 "Coleridge". De su Ensayo sobre el método en *The Friend* (El amigo), iv. No pretendo que estoy interpretando correctamente el término de Coleridge, pero a estas alturas ha debido quedar bastante clara la necesidad de ser pirata terminológico.

p. 329 l. 25 "un ritmo predominante". No tiene un ritmo *específicamente* verbal, es decir: el ritmo predominante del drama es el ritmo de su representación en escena.

p. 333 l. 21 "sus propias modificaciones". Lo modificaría yo de buena gana para hacer que el apoyo acentual que recae en "on no side" ("por ningún lado") comience por una octava pausa.

p. 339 l. 34 "la recurrencia del alejandrino". Igualmente por cantidad de pentámetros de seis apoyos acentuales; ver "Lexis y Melos", *Sound and Poetry* (Sonido y poesía), *English Institute Essays* (Ensayos del Instituto de Inglés).

p. 340 l. 29 "tratado sobre retórica". *Retórica* III, xi; pero el uso efectivo del verso (*Od.* xi, 598) como ejemplo escolar de armonía imitativa más bien se debe a Dionisio de Halicarnaso.

p. 345 l. 7 " 'diez palabras flojas' ". *Essay on Criticism* (Ensayo sobre la crítica), 347; lo malo que tiene el verso no reside, por supuesto, en el exceso de monosílabas, sino en el exceso de apoyos acentuales.

p. 349 l. 22 " 'ambladura senequista' ". Ver el libro así titulado, de George Williamson, 1951.

p. 351 l. 1 "Wulfstan". Otro texto del *Sermo Lupi ad Anglos* añade dos pares de aliteraciones a la cita que damos, indicando así que había cierta cualidad *ad libitum* en dicha retórica.

p. 354 l. 18 "Casiodoro". La cita procede de W. P. Ker, *The Dark Ages* (La Edad Oscura), 1911, 119.

p. 356 l. 16 "artificio literario". Cf. T. S. Eliot, *Poetry and*

Drama (Poesía y Drama), 1951.

p. 359 l. 32 "voz verdadera del sentir". Ver el libro así titulado, de Herbert Read, 1953.

p. 368 l. 13 *"Camellia Sabina". Ver* Selected Poems (Poemas escogidos), de Marianne Moore, 1935; el esquema del poema ha variado en ediciones posteriores.

p. 373 l. 8 "treinta y ocho frases". El libro examinado era *The Man Cominb Toward You* (El hombre que viene a tu encuentro)), de Oscar Williams, 1954; lo único que se pretendía demostrar con el recüento es que la dicción moderna es tan convencional como cualquier otra.

p. 376 l. 11 "símbolo eucarístico profano". De paso podemos dar una ojeada al final de Richard III (V, iv, 31-32):

> An then, es we have ta'en the sacrament,
> We will unite the white rose and the red*

p. 380 l. 1 "prefacio a *Getting Married".* Con mayor exactitud, en una nota prologal adjunta al prefacio.

p. 383 l. 8 "tendencia innata al movimiento lineal". Tocante a esta estructura procesional que tanto desagradaba a Aristóteles. La hipótesis de que Shakespeare hubiese escrito *Pericles* en colaboración con otro autor no afecta lo que digo acerca de la obra.

p. 384 l. 10 "que descienden, según dicen". Ver *The Court Masque* (La Mascarada Cortesana), de Enid Welsford, 1927.

p. 388 l. 25 "junto con aquellas formas del *epos".* Ha habido que suprimir en este examen un problema sumamente complicado: el problema de las etapas genéricas intermedias entre la lírica y el *epos.*

p. 419 l. 31 "dos entramados épicos". En *The Sword from the Rock* (La espada en la roca), de G. R. Levy, 1954, se reconocen tres tipos de estructura épica: la epopeya mítica, la epopeya de la búsqueda y la

---

* Y entonces, tras haber consumido el sacramento / Uniremos las rosas blanca y roja.

epopeya del conflicto. En lo que atañe al material épico empleado estos tres tipos corresponden a grandes rasgos con nuestras formas: mítica, romántica y del mimético elevado.

p. 424 l. 19 "en Francia". Ver *The Epic in Nineteenth-Century France* (La epopeya en Francia durante el siglo diecinueve), de H. J. Hunt, 1941.

p. 431 l. 9 "un punto de vista fundamentado en Longino". Esta concepción de una catarsis estética aristotélica y de un éxtasis psicológico longiniano como complementarios entre sí (cf. p.) se explica acaso con mayor coherencia en "Hacia la definición de una época de la sensibilidad", *ELH*, 1956, p. 144, n., en relación con la literatura inglesa del siglo dieciocho.

p. 433 l. 31 "Swinburne". El pasaje, por si las moscas, procede de su introducción a la edición de Middleton en la Mermaid Series, ed. Havelock Ellis, 1887.

p. 441 l. 21 "la posibilidad de que existan vínculos", Tocante a la crítica de algunas de las opiniones que aquí se aventuran, ver *Articulate Energy* (Energía articulada), de Donald Davie, 1955, p. 130, n.

p. 450 l. 5 "explicaciones alegóricas de los mitos". Ver *The Survival of the Pagan Gods* (La supervivencia de los dioses paganos), de Jean Seznec, trad. al ingl. de Bárbara Sessions, 1953, Libro II.

p. 460 l. 37 "centro de la sociedad". Cf. la concepción que tuvo Ezra Pound del "pivote invacilante".

p. 464 l. 38 "una especie de metáfora". El crítico tendría, por supuesto, que establecer el distingo entre una metáfora explícita y una configuración verbal de carácter metafórico, "X quiere aguarle la fiesta a Y" es una metáfora explícita; "X tiene la intención Y" es la estructura verbal de esta misma metáfora, pero en el habla ordinaria pasaría por un enunciado meramente descriptivo.

p. 466 l. 12 "o bien matemáticos o míticos". Es difícil ver cómo podría progresar la teoría estética sin reconocer el elemento creador que existe en las ma-

temáticas. Las artes podrían comprenderse con mayor claridad si se pensara que conforman un círculo que va de la música a través de la literatura, la pintura y la escultura hasta la arquitectura, mientras que las matemáticas, el arte ausente, ocuparía el puesto vacante entre la arquitectura y la música. La impresión de que las matemáticas pertenecen a la ciencia y no al arte se debe en gran parte al hecho de que las matemáticas constituyen un arte que sabemos aplicar. La diferencia entre las matemáticas y la literatura, en lo que a este punto se refiere, ha de reducirse mucho cuando la crítica logre cobrar su propia forma como teoría del uso de las palabras.

GLOSARIO

(Este glosario omite los habituales términos aristotélicos, retóricos y críticos que también se emplean en este libro).

ALAZON: Persona que engaña o que se engaña a sí misma en la ficción, normalmente objeto de irrisión en la comedia o en la sátira, pero a menudo héroe de una tragedia. En la comedia suele asumir la forma del *miles gloriosus* o del pedante.

ANAGOGICA: Se refiere a la literatura como orden total de palabras.

ANATOMIA: Forma de la ficción en prosa, tradicionalmente conocida por sátira menipea o sátira de Varrón y representada por la *Anatomy of Melancholy,* de Burton: se caracteriza por una gran diversidad de tópicos y un pronunciado interés en las ideas. En sus formas más cortas tiene a menudo por marco una cena o simposio, con versos intercalados.

APOCALIPTICO: Término temático que corresponde a "mito" en la literatura ficcional: la metáfora como identificación pura y total en potencia, sin hacer caso de la plausibilidad ni de la experiencia ordinaria.

ARQUETIPO: Símbolo, por lo común una imagen, que se repite lo suficiente en la literatura como para ser reconocible como elemento de nuestra experiencia literaria considerada como un todo.

AUTO: Forma del drama en que el tópico principal es una leyenda sacra o sacrosanta, tal como se cultivó en la Edad Media, solemne y procesional en su forma, mas no estrictamente trágica. Nombre aquí tomado de los *Autos Sacramentales,* de Calderón.

CONFESION: Autobiografía considerada como una forma de ficción en prosa, o ficción en prosa que adopta la forma de la autobiografía.

DIANOIA: Significado de una obra literaria que puede ser el patrón total de sus símbolos (significado literal), su corre-

lación con un cuerpo externo de proposiciones o de hechos (significado descriptivo), su tema o relación, como forma de imágenes, con un comentario en potencia (significado formal), su significación como convención literaria o género (significado arquetípico), o su relación con la total experiencia literaria (significado anagógico).

DESPLAZAMIENTO: Adaptación del mito y de la metáfora a los cánones de la moral o de la plausibilidad.

EIRON: Personaje que se menoscaba a sí mismo o a quien se asigna un modesto papel en la ficción, por lo común un agente del desenlace feliz en la comedia y de la catástrofe en la tragedia.

EPOS: Género literario cuyo radical de presentación es el autor o un juglar o recitador oral, que tiene ante sí a un público oyente.

ETHOS: Contexto social interno de una obra literaria, que consta de la caracterización y del marco ambiental de la literatura ficcional, y de la relación del autor con su lector o su público en la literatura temática.

FASE: (1) Uno de los cinco contextos en que pueden considerarse la narración y el significado de una obra literaria, que se clasifican como literal, descriptivo, formal, arquetípico y anagógico. (2) Una de las seis etapas discernibles de un *mythos* (segundo significado).

FICCION: Literatura en que el radical de presentación es la palabra impresa o escrita, tal como la novela y el ensayo.

FICCIONAL: Se refiere a la literatura en que hay personajes internos, aparte del autor y de su público; se opone a temático. (N.B. Lamentamos que el uso de este término no sea coherente con el anterior).

FORMA ENCICLOPEDICA: Género que presenta una forma anagógica de simbolismo, tal como las sagradas escrituras, o sus análogos en otras modalidades. El término incluye la Biblia, la *Commedia,* de Dante, las grande epopeyas y las obras de Joyce y de Proust.

IMAGEN: Símbolo, en su aspecto de unidad formal de arte con un contenido natural.

INGENUA: Primitiva o popular, en el sentido que se da,

en estos términos, de una capacidad de comunicación en el tiempo y en el espacio más pronta que lo que demuestran ser otros tipos de literatura.

INICIATIVA: Consideración primordial que rige en el proceso de composición, tal como el metro que se elige para un poema; tomada de Coleridge.

IRONIA: Mythos (segundo significado) literario que se ocupa primordialmente de un nivel "realista" de la experiencia, adoptando habitualmente la forma de una parodia o de un análogo contrastante del romance. Esta ironía puede ser trágica o cómica en su empeño principal; cuando es cómica se identifica normalmente con el significado habitual de la sátira.

IRONICO: Modo literario en que los personajes manifiestan un poder de acción inferior al que se supone que normalmente tiene el lector o el público, o en que la actitud del poeta es la de una objetividad imparcial.

LEXIS: "Textura" verbal o aspecto retórico de una obra literaria, que incluye los significados habituales de los términos "dicción" e "imágenes".

LIRICA: Género literario que se caracteriza por la supuesta ocultación del público con respecto al poeta y por el predominio de un ritmo asociativo que se diferencia, a la vez, del metro recurrente y del ritmo semántico o de la prosa.

MASCARADA: Especie de drama en que la música y el espectáculo desempeñan importante papel y en que los personajes tienden a ser o a convertirse en aspectos de la personalidad humana más bien que en personajes independientes.

MELOS: El ritmo, el movimiento y el sonido de las palabras; el aspecto de la literatura que es análogo a la música y que, a menudo, muestra tener con ella relación efectiva. Tomado de la *melopoiia,* de Aristóteles.

METAFORA: Relación entre dos símbolos que puede ser una simple yuxtaposición (metáfora literal), un enunciado retórico de semejanza o similitud (metáfora descriptiva), una analogía de proporción entre cuatro términos (metáfora formal), una identidad de un individuo con respecto

a su género (metáfora concreta universal o arquetípica), o una declaración de identidad hipotética (metáfora anagógica).

MIMETICO BAJO: Modo literario en que los personajes manifiestan un poder de acción que, a grandes rasgos, se sitúa a nivel nuestro, tal como en la mayoría de las comedias y en la ficción realista.

MIMETICO ELEVADO: Modo literario en que, como en la mayoría de las epopeyas y tragedias, los personajes principales están por encima de nuestro propio nivel de poder y de autoridad, aunque dentro, sí, del orden de la naturaleza y sujetos a la crítica mental.

MODO: Poder de acción convencional que se atribuye a los personajes principales en la literatura ficcional, o actitud correspondiente hacia su público que se atribuye al poeta en la literatura temática. Estos modos tienden a sucederse unos a otros en una secuencia histórica.

MITO: Narración en que algunos personajes son seres sobrehumanos que hacen cosas que "sólo ocurren en los cuentos"; de ahí, narración convencional o estilizada que no se adapta plenamente a la plausibilidad o "realismo".

MONADA: Símbolo, en su aspecto de centro de la total experiencia literaria de cada cual; relacionado con el término *"inscape"* (insaje), de Hopkins, y con el término "epifanía", de Joyce.

MOTIVO: Símbolo, en su aspecto de unidad verbal dentro de una obra literaria.

MYTHOS: (1) Narración de una obra literaria, considerada como gramática u orden de las palabras (narración literal), trama o "argumento" (narración descriptiva), imitación secundaria de la acción (narración formal), imitación de la acción genérica y recurrente o rito (narración arquetípica), o imitación de la acción total imaginable de un dios omnipotente o de la sociedad humana (narración anagógica). (2) Una de las cuatro narraciones arquetípicas que se clasifican como cómica, romántica, trágica e irónica.

OPSIS: Aspecto visible o espectacular del drama; aspecto

idealmente visible o pictórico de otros géneros literarios.

PHARMAKOS: Personaje de la ficción irónica que desempeña el papel de chivo expiatorio o de víctima arbitrariamente escogida.

PUNTO DE EPIFANIA: Arquetipo que presenta simultáneamente un mundo apocalíptico y un orden cíclico de la naturaleza, o a veces sólo este último. Sus símbolos habituales son escalas, montañas, faros, islas y torres.

ROMANCE: (1) *Mythos* de la literatura que trata principalmente de un mundo idealizado. (2) Forma de la ficción en prosa que utilizaron Scott, Hawthorne, William Morris, etc., y que se diferencia de la novela.

ROMANTICO: (1) Modo ficcional en que los personajes principales viven en un mundo de maravillas (romance ingenuo), o en el que el estado de ánimo es elegíaco o idílico, razón por la cual se presta menos a la crítica social que los modos miméticos. (2) Tendencia general a presentar el mito y la metáfora bajo una forma humana idealizada, a medio camino entre el mito no desplazado y el "realismo".

SIGNO: Símbolo, en su aspecto de representante verbal de un objeto natural o de un concepto.

SIMBOLO: Cualquier unidad de cualquier obra literaria que pueda aislarse para su estudio crítico. En el habla ordinaria se restringe a unidades menores, tales como palabras, frases, imágenes, etc.

TEMATICA: Se refiere a obras literarias en que no hay más personajes implicados que el autor y su público, tal como ocurre con la mayor parte de los poemas líricos y con los ensayos, o con obras literarias en las que los personajes internos están subordinados a una trama que establece el autor, tal como ocurre con las alegorías y las parábolas; lo opuesto a lo ficcional.

GLOSARIO DE TITULOS CITADOS EN EL TEXTO
(por autores)

A

Addison, Joseph, *The Spectator* (El espectador)
Aristófanes, *Ecclesiazusae* (La asamblea de mujeres)
Armstrong, Dr. John, *The Art of Preserving Health* (El arte de conservar la salud).
Austen, Jane, *Northanger Abbey* (La abadía de Northanger); *Pride and Prejudice* (Orgullo y prejuicio); *Sense and Sensibility* (Prudencia y sensibilidad).

B

Bacon, Sir Francis, *Essays* (Ensayos).
Baudelaire, Charles, *Les Fleurs du Mal* (Las flores del mal).
Benson, Arthur, *The Phoenix* (El fénix).
Blacksmiths, The (Los herreros).
Blake, William, *The Book of Thel* (El libro de Thel); *The Four Zoas* (Los cuatro Zoas); *The Marriage of Heaven and Hell* (El matrimonio del cielo y el infierno); *The Mental Traveller* (El viajero mental).
Bronte, Emily, *Wuthering Heights* (Cumbres borrascosas).
Browne, Sir Thomas, *Urn Burial* (Sepultura de urnas).
Browning, Robert, *Caliban upon Setebos* (Caliban sobre Setebos); *The Flight of the Duchess* (La huída de la duquesa); *The Heretic's Tragedy* (La tragedia del hereje); *Red Cotton Nightcap Country* (El país del gorro de dormir de algodón colorado); *The Ring and the Book* (El anillo y el libro); *Sludge the Medium* (Sludge el medium).
Bunyan, John, *Grace Abounding* (Gracia abundante); *The Holy War* (La guerra santa); *The Pilgrim's Progress* (El progreso del peregrino).
Burns, Robert, *Holy Willie's Prayer* (La oración de Willie el santo); *The Jolly Beggars* (Los alegres mendigos).
Burton, Robert, *Anatomy of Melancholy* (Anatomía de la melancolía).

Butler, Samuel, *The Elephant in the Moon* (El elefante en la luna); *The Fair Haven* (El buen puerto); *Life and Habit* (Vida y costumbre); *The Way of all Flesh* (Así es la carne).

C

Cary, Joyce, *The Horse's Mouth* (La boca del caballo).
Castell of Perseveraunce (Castillo de la perseverancia).
Collins, Wilkie, *The Woman in White* (La mujer de blanco).
Collins, William, *Ode on the Poetical Character* (Oda sobre el carácter poético).
Congreve, William, *Love for Love* (Amor por amor).
Conrad, Joseph, *Heart of Darkness* (El corazón de las tinieblas).
Crabbe, George, *The Learned Boy* (El niño sabio); *The Patron* (El protector).
Crashaw, Richard, *Musick's Duell* (Duelo de música).

CH

Chaucer, Geoffrey, *The Canterbury Tales* (Los cuentos de Canterbury); *The Franklin's Tale* (El cuento del hidalgo); *The Knight's Tale* (El cuento del caballero); *The Legend of Good Women* (La leyenda de las buenas mujeres); *The Man of Law's Tale* (El cuento del abogado); *The Miller's Tale* (El cuento del molinero); *The Monk's Tale* (El cuento del monje); *The Parliament of Fowls* (El parlamento de las aves de corral); *The Second Nun's Tale* (El cuento de la segunda monja); *The Wife of Bath's Tale* (El cuento de la comadre de Bath).

D

Darwin, Erasmus, *The Loves of Plants* (Los amores de las plantas).
Defoe, Daniel, *Journal of the Plague Year* (Diario del año de la peste).

Dekker, Thomas, *The Shoemaker's Holiday* (El día de fiesta del zapatero).
Deor, Complaint of (El lamento de Deor).
Dickens, Charles, *Bleak House* (La casa sombría); *Great Expectations* (Grandes ilusiones); *Little Dorrit* (La pequeña Dorrit).
Donne, John, *Anniversaries* (Los aniversarios); *The Extasie* (El éxtasis).
Dream of the Rood (El sueño de la cruz).
Dreiser, Theodore, *An American Tragedy* (Una Tragedia Americana).
Dryden, John, *Alexander's Feast* (El festín de Alejandro)
Dunbar, William, *Ballade of Our Lady* (Balada de Nuestra Señora); *Flyting with Kennedy* (Insultándonos con Kennedy).

E

Eliot, T. S., *Ash Wednesday* (Miércoles de ceniza); *The Cocktail Party* (El cocktail); *The Confidential Clerk* (El secretario privado); *Four Quartets* (Cuatro cuartetos); *The Function of Criticism* (La función de la crítica); *The Hollow Men* (Los hombres huecos); *Sweeney among the Nightingales* (Sweeney entre los ruiseñores); *The Waste Land* (La tierra baldía).
Everyman (El común de las gentes).

F

Faulkner, William, *The Sound and the Fury* (El sonido y la furia).
Fletcher, Phineas, *The Purple Island* (La isla purpúrea).
Franklin, Benjamin, *Poor Richard's Almanac* (El almanaque del pobre Ricardo).
Frazer, Sir James, *The Golden Bough* (La rama dorada).
Fry, Christopher, *The Lady's Not for Burning* (No hay que quemar a esta dama).

G

Gay, John, *The Beggar's Opera* (La ópera del mendigo).
Goldsmith, Oliver, *The Vicar of Wakefield* (El vicario de Wakefield).
Graves, Robert, *The White Goddess* (La diosa blanca).
Greene, Robert, *Friar Bacon* (Fray Bacon).

H

Hardy, Thomas, *The Dynasts* (Los dinastas); *Far From the Madding Crowd* (Lejos del mundanal ruido); *Jude the Obscure* (Jude el oscuro); *Tess of the d'Urbervilles* (Tess de los d'Urbervilles).
Hawthorne, Nathaniel, *The Blithedale Romance* (El romance de Blithedale); *The House of the Seven Gables* (La casa de los siete altillos); *The Marble Faun* (El fauno de marmol).
Hemingway, Ernest, *For Whom the Bell Tolls* (Por quien doblan las campanas).
Herbert, George, *The Altar* (El altar); *Easter Wings* (Alas de Pascua Florida); *The Pulley* (La polea).
Hogarth, William, *The Rake's Progress* (El progreso de un perdido).
Hudson, W. H., *Green Mansions* (Verdes mansiones).
Hugo, Victor, *La Légende des Siècles* (La leyenda de los siglos).
Huxley, Aldous, *Brave New World* (Un mundo feliz); *Chrome Yellow* (Amarillo de cromo); *Point Counterpoint* (Contrapunto).
Huysmans, J. K., *A Rebours* (Al revés).

J

James, Henry, *The Altar of the Dead* (El altar de los muertos); *The Other House* (La otra casa); *The Sacred Fount* (La fuente sagrada); *The Sense of the Past* (El sentido del pasado); *The Spoils of Poynton* (Los despojos de

Poynton); *The Turn of the Screw* (La vuelta de tuerca).
Jeans, Sir James, *The Mysterious Universe* (El misterioso universo).
Jonson, Ben, *The Alchimist* (El alquimista); *Every Man in His Humour* (Cada cual en su humor); *The Silent Woman* (La mujer callada).
Joyce, James, *Dubliners* (Dublinenses); *Portrait of the Artist as a Young Man* (Retrato del artista adolescente).

K

Keats, John, *Ode on a Grecian Urn* (Oda a una urna griega).
Kingsley, Charles, *The Water-Babies* (Los niños del agua).
Kipling, Rudyard, *The Jungle Book* (El libro de las selvas vírgenes).

L

Landor, Walter Savage, *Imaginary Conversations* (Conversaciones imaginarias).
Lewis, Wyndham, *Men Without Art* (Hombres sin arte).
Lodge, Thomas, *Wits Miserie* (Miseria de ingenios).
Lowell, James Russell, *Biglow Papers* (Los artículos de Biglow).
Lydgate, John, *Danse Macabre* (Danza macabra).

M

Mallarmé, Stéphane, *Un coup des dès* (Un lance de dados).
Mankynd (Humanidad).
Marlowe, Christopher, *The Jew of Malta* (El judío de Malta); *Tamburlaine* (Tamerlán).
Marvell, Andrew, *The Garden* (El jardín); *Ode to Cromwell* (Oda a Cromwell).
Maturin, Charles Robert, *Melmoth the Wanderer* (Melmoth el errante).
Meredith, George, *The Egoist* (El egoísta); *Love in the Valley* (Amor en el valle).

Middleton, Thomas, *A Trick to Catch the Old One* (Un ardid para atrapar al viejo).
Mill, James, *Essay on Government* (Ensayo sobre el gobierno).
Mill, John Stuart, *Essay on Liberty* (Ensayo sobre la libertad).
Milton, John, *Nativity Ode* (Oda a la Natividad); *Paradise Lost* (El paraíso perdido); *Paradise Regained* (El paraíso recobrado).
Mirror for Magistrates (Espejo de magistrados).
Molière, *Le Malade Imaginaire* (El enfermo imaginario); *Le Misanthrope* (El misántropo).
Morris, William, *The Earthly Paradise* (El paraíso terrenal); *The Sundering Flood* (El torrente divisor).

N

Nashe, Thomas, *Pierce Peniless* (Pedro el limpio).
Nietzsche, Friedrich, *Also Sprach Zarathustra* (Así hablaba Zaratustra).

O

O'Casey, Sean, *Juno and the Peacock* (Juno y el pavo real).
O'Neill, Eugene, *The Hairy Ape* (El mono peludo).
Owl and the Nightingale, The (El buho y el ruiseñor).

P

Pearl, The (La perla).
Peele, George, *The Arraignement of Paris* (El juicio de París).
Poe, Edgard Allan, *The Bells* (Las campanas); *The Gold Bug* (El escarabajo de oro), *The Poetic Principle* (El principio poético); *The Raven* (El cuervo).
Pope, Alexander, *The Dunciad* (La zopencada); *Essay on Criticism* (Ensayo sobre la crítica); *Essay on Man* (Ensayo sobre el hombre); *The Messiah* (El Mesías); *The Rape of the Lock* (El rapto del rizo).

R

Reynard the Fox (Reinaldo el zorro).
Rimbaud, Jean Arthur, *Une Saison en Enfer* (Una temporada en el infierno).
Roman de la Rose, Le (El romance de la rosa).
Ruskin, John, *The King of the Golden River* (El rey del río de oro); *The Queen of the Air* (La reina del aire).

S

Scott, Sir Walter, *St. Ronan's Well* (El pozo de San Ronan).
Shakespeare, William, *All's Well That Ends Well* (Quien bien anda bien acaba); *As You Like It* (Como gustéis); *Comedy of Errors* (Comedia de equivocaciones); *King John* (El rey Juan); *King Lear* (El rey Lear); *Love's Labours Lost* (Trabajos de amor perdidos); *Measure for Measure* (Medida por medida); *The Merchant of Venice* (El mercader de Venecia); *The Merry Wives of Windsor* (Las alegres comadres de Windsor); *A Midsummer Night's Dream* (El sueño de una noche de verano); *Much Ado About Nothing* (Mucho ruido y pocas nueces); *The Phenix and the Turtle* (El fénix y la tórtola); *The Taming of the Shrew* (La fierecilla domada); *The Tempest* (La tempestad); *Twelfth Night* (Noche de reyes); *The Two Gentlemen of Verona* (Los dos caballeros de Verona); *The Winter's Tale* (El cuento de invierno).
Shaw, George Bernard, *Back to Methuselah* (De vuelta a Matusalén); *Getting Married* (Casarse); *Heartbreak House* (La casa del quebranto); *King Charles* (El rey Carlos); *Major Barbara* (La comandante Bárbara); *Man and Superman* (Hombre y superhombre); *The Quintessence of Ibsenism* (La quintaesencia del ibsenismo); *Saint Joan* (Santa Juana).
Shelley, Percy Bysshe, *Ode to the West Wind* (Oda al viento del oeste); *Prometheus Unbound* (Prometeo desencadenado); *The Revolt of Islam* (La rebelión del Islam).

Sidney, Sir Philip, *Apology* (Apología).
Skelton, John, *The Garland of Laurell* (La guirnalda de laurel); *Philip Sparowe* (Felipe el gorrión).
Smart, Christopher, *Song to David* (Canto a David).
Southey, Robert, *The Doctor* (El doctor).
Spenser, Edmund, *The Faerie Queene* (La reina de las hadas); *Mutabilitie Cantoes* (Los cantos de la mutabilidad); *Shepheards Calender* (El calendario del pastor).
Steinbeck, John, *The Grapes of Wrath* (Las uvas de la ira); *Of Mice and Men* (Sobre ratas y hombres).
Stowe, Harriet Beecher, *Uncle Tom's Cabin* (La cabaña del Tío Tom).
Swift, Jonathan, *Gulliver's Travels* (Los viajes de Gulliver); *A Modest Proposal* (Una modesta proposición); *A Tale of a Tub* (Historia de una tina).
Synge, John Millington, *The Playboy of the Western World* (El calavera del mundo occidental); *Ryders to the Sea* (Jinetes hacia el mar).

T

Tennyson, Alfred Lord, *The Passing of Arthur* (El tránsito de Arturo).
Terencio, *Adelphoi* (Los hermanos).
Thackeray, William M., *Vanity Fair* (La feria de las vanidades).
Thurber, James *The Thirteen Clocks* (Los trece relojes).
Traherno, Thomas, *Centuries of Meditation* (Siglos de Meditación).

V

Voltaire, *L'ingenu* (El ingenuo).

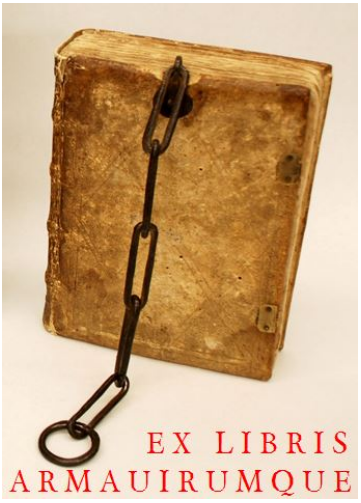
W

Walton, Izaak, *The Compleat Angler* (Manual del pescador de caña).

Wanderer, The (El errante).
Waugh, Everlyn, *A Handful of Dust* (Un puñado de polvo).
Webster, John, *The Duchess of Malfi* (La duquesa de Malfi); *The White Devil* (El demonio blanco).
Whitman, Walt, *Out of the Cradle* (Fuera de la cuna); *When Lilacs Last* (Cuando las lilas por última vez).
Wilder, Thornton, *Heaven's My Destination* (El cielo es destino).
Woolf, Virginia, *Between the Acts* (Entre los actos); *To the Lighthouse* (Al faro); *The Waves* (Las olas).
Wordsworth, William, *The Idiot Boy* (El niño idiota); *The Prelude* (El preludio).
Wycherley, William, *The Country Wife* (La esposa provinciana).

Y

Yeats, William Butler, *The Countess Cathleen* (La condesa Cathleen); *Sailing to Byzantium* (Zarpando hacia Bizancio); *The Tower* (La torre); *The Two Trees* (Los dos árboles); *A Vision* (Una visión); *The Winding Stair* (La escalera de caracol).



INDICE

Pág.

INTRODUCCIÓN POLÉMICA 15

PRIMER ENSAYO. Crítica histórica: Teoría de los Modos

Modos ficcionales: Introducción 53
Modos ficcionales trágicos 56
Modos ficcionales cómicos 66
Modos temáticos 77

SEGUNDO ENSAYO. Crítica ética: Teoría de los Símbolos

Introducción 99
Fases literales y descriptivas:
el símbolo como motivo y como signo 102
Fase formal:
el símbolo como imagen 113
Fase mítica:
el símbolo como arquetipo 129
Fase anagógica:
el símbolo como mónada 155

TERCER ENSAYO. Crítica arquetípica: Teoría de los Mitos

Introducción 175
Teoría del significado arquetípico (1): Imágenes apocalípticas 187
Teoría del significado arquetípico (2): Imágenes demoníacas 195
Teoría del significado arquetípico (3): Imágenes analógicas 200
Teoría del *mythos:* Introducción 209
El *mythos* de la Primavera: la Comedia 216
El *mythos* del Verano: el Romance 245
El *mythos* del Otoño: la Tragedia 271
El *mythos* del Invierno: la Ironía y la Sátira .. 293

CUARTO ENSAYO. Crítica retórica: Teoría de los Géneros

Introducción 319
El ritmo de la recurrencia: el Epos 330
El ritmo de la continuidad: la Prosa 347
El ritmo del decoro: el Drama 354
El ritmo de la asociación: la Lírica 357
Las formas específicas del Drama 373
Formas temáticas específicas (la Lírica y el Epos) 388
Formas continuas específicas (la ficción en prosa) 401
Formas específicas enciclopédicas 417
La retórica de la prosa no literaria 431

CONCLUSIÓN PROVISORIA 449

NOTAS 469

GLOSARIO 483
GLOSARIO DE TÍTULOS CITADOS EN EL TEXTO 489

Esta edición de ANATOMÍA DE LA CRÍTICA se terminó de imprimir el día 30 de Septiembre de 1991 en los talleres de Litografía Melvin, situados en la calle 3B, Edificio Escachia, La Urbina, Caracas, Venezuela. Impresos en papel Tamcreamy